الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
Université d'Oran 1

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران- أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون ..... قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

موسومة بـ:

سيميائية الخطاب المحكي في الرواية الجزائرية المعاصرة
الكتابة النسوية نموذجا
قراءة في رواية "الخابية" لجميلة طلباوي

مشروع:

سيميائية الخطاب الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة

للأستاذ الدكتور بلقاسم هواري

إعداد الطالبة: إشراف:

لغويل سهام أ.د. ناصر سطمبول

لجنة المناقشة:

▪ احمد مسعود	أستاذ	رئيسا	جامعة وهران1 أحمد بن بلة
▪ ناصر سطمبول	أستاذ	مشرفا ومقررا	جامعة وهران1 أحمد بن بلة
▪ فريدة آيت حمدوش	أستاذة محاضرة أ	مناقشة	جامعة وهران1 أحمد بن بلة

السنة الجامعية 2015-2016

كلمة شكر

إلى أبي

إلى أمي

إلى عائلتي "لغويل"

إلى زوجي

إلى عائلتي الثانية "ابراهيمي"

إلى أستاذي الفاضل سطمبول ناصر، الذي أشرف على هذا العمل، وساندني بنصائحه وتوجيهاته العلمية القيمة.

إلى كل الأساتذة الذين قاموا بتأطيرنا في مشروع

سيميائية الخطاب الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة

لغويل سهام

مقدمة

يشكل الفن الروائي مكانة مرموقة في عصرنا الحاضر لكونه أكثر الألوان الأدبية اتصالا بروح التجديد. إذ توثقت صلته بالتحولات الاجتماعية والتاريخية المختلفة مما جعله يتخذ من ظروف العصر مبررا لتلونه وتنوعه مستوعبا الأحداث في صور يتداخل فيها المعمار في الفني لحركة الواقع.

ولهذا كثرت الأعمال الروائية وتعددت اتجاهاتها وظهرت الأشكال السردية التي تعد ظاهرة علمية وثقافية هامة لها دلالتها الخاصة بفضل قدرتها على هضم معطيات الحياة المختلفة.

وفي خضم هذا التطور الهائل ظهرت المدرسة الشكلية وظهر معها المنهج السيميائي الذي يعد من أفضل الاتجاهات النقدية قدرة على التحليل المبني على المنطق لإدراك النظام الكامن.

وقامت السيميائيات كغيرها من المناهج النقدية النصّانية باقتحام عالم السرد والإبداع الروائي مستخلصة رموزه وعلامته صابرة غوره مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة ولكنها مرت قبل ذلك بتاريخ طويل استطاعت بفضله نفض التراب عن أهم نفائسه إلى أن استوت مناهجها وأدوات تحليلها وغزت مجال السرد حتى يومنا هذا.

فالرواية من أبرز الفنون الأدبية رواجا في الأدب الحديث لأنها الأنسب لمعالجة قضايا المجتمع الإنساني ومشاكله بصفة عامة.

فقد تسيدت الساحة الأدبية واحتلت مكانة رائدة بين الفنون الإبداعية الأخرى، فاستطاعت أن ترسم وبمصداقية تموجات الأفراد والمجتمعات وغدت بذلك اصدق صورة تعكس لنا جوانب الحياة في أي مجتمع.

والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية والعالمية شهدت تطورا ملحوظا فكانت ملازمة بواقع المجتمع حيث حملت آلامه واحتضنت أحلامه وعبرت عن تطلعاته المشروعة، وخاصة الإبداع النسوي الذي يعتبر ظاهرة أدبية حديثة وهو فرع من الأدب الذي يركز على المسائل النسوية وقضايا المرأة التحررية.

وقد ظهر هذا الأدب في أحضان الحداثة حيث شكلت قيم الحداثة رافعته وأهم مبادئه للمضي قدما لإثبات وجود إبداع نسوي متميز قائم بذاته يكتسي بهوية وملامح خاصة به.

شهدت الحركة النسوية الأدبية في الجزائر نشاطا متزايدا في الآونة الأخيرة (بداية التسعينيات) بأقلام نسوية مبدعة ومنتجة أدلت بدلوها في الساحة الأدبية الجزائرية وزادت من تنوعها وتلونها مما أدى إلى توسع يزخر بتنافس في الكتابة بين رائدات الحركة النسوية في الجزائر ونذكر منهن على سبيل المثال لا الحصر الكاتبة والروائية أحلام مستغانمي، إنعام بيوض، حسيبة موساوي وآخرا وليس أخيرا الروائية والكاتبة الصحافية **جميلة طلباوي** الذي أخذ بحثي من روايتها " **الخابية**" بوصفها أنموذجا للدراسة والتحليل.

وكون الأدب النسوي قضية جديدة في الساحة الأدبية تسيل لعاب الأقلام النقدية وتشكل فضاء خصبا وواسعا للدراسات والأبحاث الأدبية والنقدية.

وعليه ورد موضوع بحثي ينصب حول سيميائية الخطاب المحكي في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة النسوية أنموذجا، ومن ضمن دوافع اختباري للموضوع ندرة الدراسات حول الأدب النسوي بعامة وسيميائية المحكي في الكتابة النسوية المعاصرة بخاصة، وكذا فاعلية النزوع بالأسلوب المتميز الذي تتبعه الكاتبات في كتابة رواياتهن مما يأخذ المقترب السيميائي لسردية الرواية.

أما فيما يتعلق بالمنهج كون أن المناهج ما هي إلا مسالك وطرائق تنضد من خلالها إلى رحم النص الأدبي، ونظرا لطبيعة بحثي فقد تسلحت بالنهج البنيوي (السيميائي) باعتباره فرعا منه.

وانطلاقا من أن البحث عبارة عن إجابات عن جملة من الأسئلة والإشكاليات تؤسس متنه، فانطلقت منها باحثة في سيميائيات السرد نذكر منها:

كيفية دراسة السيميائية في الكتابة النسوية للسرد الروائي؟ وكيفية دراسة الإبداع النسوي وسيرورة إنتاج الخطاب ؟

وقد حاولت الإجابة عنها من خلال الخطة المعتمدة، حيث ارتأيت أن أقسم بحثي هذا إلى مدخل وثلاثة فصول،

أما المدخل فتناولت جملة من المفاهيم حول السيميائيات وعلاقتها باللسانيات.

أما الفصل الأول والمعنون بالسيميائيات السردية ويتكون من ثلاث محاور:

المحور الأول: المدرسة اللسانية

المحور الثاني: المدرسة البنيوية

المحور الثالث: السيميائيات السردية

أما الفصل الثاني الموسوم بسيميائية الكتابة النسوية و إجرائيات تشكل الخطاب، إذ تناولت فيه:

- حقيقة الكتابة النسوية
- لغة الخطاب المحكي النسوي
- تقنية السرد النسوي
- العتبات الأنثوية في الخطاب السردي
- سيميائية الشخصية الروائية في الكتابة النسوية
- سيميائيات الفضاء في الكتابة النسوية
- سيميائية الزمن في الكتابة النسوية

أما الفصل الثالث ورد موسوما بسيميائية السرد في رواية "الخابية" لمؤلفها **جميلة طلباوي**.

حيث أجريت طبقت فيه تعاليم السيميائيات في دراسة تطبيقية.

كما ختمت بحثي هذا بخاتمة اتخذتها محصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وإذا كانت ثمة كلمة اختم بها المقدمة فهي تلك التي أتوجه بها بشكري الجزيل إلى أستاذي المشرف "**ناصر سطمبول**" الذي أفادنا بتوجيهاته الفكرية والمنهجية من خلال إفادتنا بالمراجع القيمة التي ساعدتنا كثيرا على ما سعينا إلى تحصيله ضمن هذا البحث من توصل نتوخى من خلاله تلك الإحاطة الموعودة من التحصيل المبتغى إتيانه.

فجازاه الله عنا خيرا.

مدخل

ما تقتضيه ضرورة البحث من إحاطة وإلمام بالموضوع والمحتوى يستلزم توخي تلك المنهجية قصد تحديد المفاهيم والمصطلحات سلفا والتي تشكل الإطار المعرفي للبحث، إنها عملية إجرائية مهمة وضرورية؛ فالمفاهيم لا تخضع لمدلول واحد أو مقولات فردية لأنها تتباين وتختلف حسب الاستعمالات المتعددة، وقد يترتب هذا عن عدم وضعها في حقل دلالي معين حيث الالتباس والغموض إثر الانخراط في محدداتها.

لذلك احتلت المقاربة السيميائية في المأخذ النقدي الغربي مكانة مميزة بوصفها ذلك النشاط المعرفي الذي له أصوله وامتداداته، حيث تستمد هذه السيميائيات أصولها ومبادئها من مرجعيات ابستيمولوجية متفرعة والتي ترد من مجموعة من الحقول المعرفية كاللسانيات والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجي وبهذا كان لهذه الحقول دور كبير في التأسيس لمفاهيمها وطرقها التحليلية. [1]

ومن أبرز الرواد الذين مكنوا هذه النظرية في الغرب من الوجود المكين نجد العالم اللغوي السويسري **فرديناند دي سوسير** الذي كان له الفضل في تبليغ المبتغى العلمي الجديد إذ ألمح إليه حين أطلق عليه (سيميولوجيا)، وستكون مهمته كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته 1916 هي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، حيث يقول " ...إن اللغة مؤسسة اجتماعية، ولكنها تميز عما سواها من المؤسسات السياسية والقانونية وغيرها بعدة سمات ولي نفهم طبيعتها الخاصة ينبغي أن ندرج في هذا السياق ظواهر من صعيد آخر" [2] .

نستنتج من هذا القول أن **دي سوسير** منذ الوهلة الأولى يقوم بوصف اللغة وتحديدها، حيث يعتبرها مؤسسة اجتماعية، فاللغة أداة تعبير وتواصل وهي غير مؤسسات الأخرى ،فاللغة تنقل أفكار الإنسان ولا يمكن أن نستغني عنها عكس مؤسسات أخرى (السياسة والقانون).

وعليه فهي تستخدم اللغة إذ لا يمكن الاستغناء عنها، إذ لا يمكن أن يكون هناك مجتمع بدون لغة، فاللغة بمثابة الكائن الحي تحيا كما يحيا الإنسان وتموت كما يموت ،وهي الوعاء الذي

[1] – برڤراد سعيد: السيميائيات (مفاهيمها و تطبيقاتها) دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا ط، 2012 ص: 25

[2] – فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة،تعريب صالح القرمادي و آخرون، الدار العربية للكتاب، د ط 1985 ص:37

يحتوي على ثقافة وحضارة المجتمعات ويختزل عقلياتهم، وإذا لم يتم تداولها بين الأفراد أصيبت بالأكسدة والتحجر و عليها ان تواكب العصر ومحافظاتها على مقوماتها.

ويواصل **دي سوسير** قوله: «إن اللغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار وهي في هذا شبيهة بالكتابة، وبألفبائية الصم البكم وبالطقوس الرمزية، وصور وآداب السلوك، وبالإشارات الحربية وغيرها، إلا أن اللغة أهم هذه الأنظمة جميعا ».

يتبين لنا من هذا الطرح أن **دي سوسير** ، قدم وصفه للغة ويحددها من خلال مكوناتها (العلامات) وكما نعلم أن هناك علامات لغوية يتميز بها الإنسان وأخرى غير لغوية حصرها فيما يلي: ألفبائية الصم البكم والطقوس الرمزية وصور آداب السلوك، والإشارات الحربية[1] .

وعليه نجد أن **دي سوسير** ينتهي إلى أن اللغة أو العلامات اللغوية هي أهم من العلامات الغير اللغوية، لأنها أرقى وأسمى حق للتفسير على غيرها من الحقول الأخرى وأيضا الإشارات محدودة، في حين أن اللغة يظل مجالها واسع وفي الوقت ذاته لها مكنة الإرسال والتوليد حيث تستطيع أن تنتج عددا محدودا من الحروف غير محدود ولا متناهي من الكلمات والأفكار وأيضا في مقابل لغة الصم البكم، لغة الموانئ هي لغة خاصة بفئة محدودة على عكس اللغة المعروفة عند كافة الناس والإشارات قد تحمل معنا واحدا تعبر به عن صورة واحدة من الفكرة، بينما تعبر اللغة عن فكرة واحدة بصورة ومعاني مختلفة".[2]

يذهب **دي سوسير** متنبئا بظهور هذا العلم:« إنه من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام،و نقترح تسميته Semiologie سميولوجي، أي علم الدلائل. وهي كلمة مشتقة من اليونانية (Semion) بمعنى دليل، لعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون الدلائل والقوانين التي تسيرها، ولما كان هذا العلم غير موجود بعد فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون، ولكن يحق له أن يوجد

[1]- فرديناند دي سو سير: محاضرات في الألسنية العامة ص37 .

[2]– المرجع نفسه، ص 37 .

ومكانه محدد سلفا، وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام والقوانين التي سيكشف عنها علم الدلائل سيكون تطبيقها على الألسنية ممكنا، وسنجد الألسنية نفسها ملحقة بميدان محدد المعالم مضبوط ضمن مجموعة الظواهر البشرية »[1]

وفي ضوء هذا ينتهي **دي سوسير** بوجود علم يسمى علم الدلائل أو السيميولوجيا ويعرفه بأنه علم يهتم بدراسة حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية ثم يصرح في ذات الطرح بأن هذا العلم هو فرع لعلم أعم هم علم النفس الاجتماعي الذي هو فرع من علم النفس العام.

وأيضا نجد **دي سوسير** أن الاسم الحقيقي لهذا العلم هو علم الدلائل أو السيميولوجيا، وبإقراره هذا يثبت لنا حقيقة أن اللغة لا تفهم خارج المجتمع ويجب أن ندرس حياتها، أي دراسة استخدام العلامات من طرف المجتمع وتتبع تطور دلالات هذه العلامات، وهذا ما يفسر قوله «علم يدرس الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية».

وعليه يعد فردناند **دي سوسير** أول من استشرف بوجود هذا العلم الذي موضوعه اللغة وهذا ما نجده في عباراته هناك العديد من العبارات في النص تدل على أن هذا العلم له تصور مستقبلي عنده، كما يقر بجذور هذا العلم إلى اليونان وذلك بقوله:« وهي مشتقة من اليونانية Semion ».[2]

فالسيميولوجيا علم موجود بالقوى وليس بالفعل، وهو مرتبط بعلم الإقناع خاصة علم الطب ولكنها كانت بعيدة كل البعد عن علم الاجتماع إثر تطورها وتكونها أصبحت مرتبطة بالعلوم الأخرى كالفن والموسيقى والنحت والموضة والأزياء والطعام... كما أقر **دي سوسير** بشروط هذا العلم وقوانينه المعلومة وقد كان لثنائياته فضلا كبيرا في ظهور هذا العلم، حيث تعتبر من منطلقاته الأساسية، خاصة ثنائية الدال والمدلول. وقد اعترف العالم اللغوي بأن تلك القوانين التي يقوم عليها هذا العلم قوانين ألسنية وبذلك فموضوعه هو اللسان أي دراسة العلامات اللغوية كما يرى أن الألسنية فرع من السيميولوجيا وكأنه يذهب إلى أن للسيميولوجيا فروعا ومصادر أخرى، وعليه تصبح

[1]- فرديناند دي سو سير: محاضرات في الألسنية العامة ص37

[2]- المرجع نفسه، ص:37.

الألسنية تمثل بعدا معرفيا يسمح لنا بممارسة النشاط السيميولوجي، فموضوعه القوانين التي تشتغل بها التركيبة اللغوية وبناءا على ما سبق ذكره تتأكد لنا مشروعية هذا العلم عند **دي سوسير** على الرغم من عدم وجوده آنذاك.

إذن، فحتمية وجود هذا العلم لدى **سوسير** لا نقاش فيها على الرغم من أن الألسنيين يرون عكس ذلك، وكأنه في صراع جديد معهم بعد دخولهم في صراع مع النحويين من خلال دراستهم للغة من زاوية معينة، فنحن نملك كما هائلا من الدراسات التاريخية لكننا بحاجة إلى دراسة جديدة تدرس اللغة في آنها وفي لحظتها ولذاتها وفي قدرتها الخلاقة.

وعليه يتجلى لنا بوضوح البعد السيميولوجي عند **دي سوسير** حيث نجده ينطلق من ثنائياته الألسنية ويتعامل مع النص كدليل أدبي وبالتالي ينطبق عليه كما ينطبق على الدليل الأدبي
فالسيميولوجيا عنده ذات بعد ألسني محض، ولذلك لما ندرس نصا أدبيا سواء كان شعرا أو نثرا فإننا نبحث عن الأبعاد الجمالية الكامنة فيه فهو وحدة سيميولوجية كبرى يتضمن وحدات سيميولوجية صغرى بدءا بالحروف مرورا بالكلمة وصولا بالجملة ولذلك نستطيع من خلال هذه الثلاثية أن نشرح نصا ونعرف بعده السيميولوجي.

وضمن السياق التاريخي الذي كان فيه العالم السويسري **فرديناند دي سوسير** يصوغ تصوره الجديد للسانيات حيث كان يسعى لتأسيس علم جديد يطلق عليه السيميولوجيا
(Semiologie).ظهر في أمريكا الفيلسوف **شارل بيرس** (1939 – 1914) الذي أخذ يؤدي من جهته إنجازا تصوريا خاصا إذ انطلق من أسس معرفية مغايرة ومن ثم انتهى بتصور آخر لهذا العلم أطلق عليه تسمية سيميوطيقا (Semiotics) السيموطيقا عنده لا تنفصل من جهة المنطق باعتباره القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة، ولا تنفصل من جهة ثانية عن الفينولوجيا باعتباره منطقل صلبا لتحديد الإدراك وسيروررراته ولحظاته.[1]

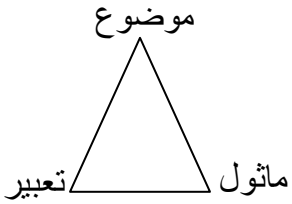
وعلى هذا الأساس اقتصر بيرس على دراسة الجانب التطبيقي على عكس **دي سوسير** الذي ركز على الجانب النظري وتوقف عند حدود الجملة فعالج العلامات اللغوية فقط **فبيرس** يدرس

[1] – بن كراد سعيد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ص87

العلامات اللغوية وغير اللغوية وقد ارتبطت نظريته بالفكر بمرجعيات مهرفية متداخلة رياضية / منطقية أما **دي سوسير** فنظريته مبنية على ثنائية التحصيل التأويلي بين الدال والمدلول.

وبذلك يمكن القول أن السيميوطيقا عند بيرس قد ارتبطت بالمنطق على نمط من التجديد واسع وهو يؤكد الرأي بتعريفه لها بقوله:«...ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيموطيقا، والسيموطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامة »1 ومعنى ذلك أن المنطق يتجلى في العلامة من خلال العلاقة بين الدال والمدلول. يقتضي من هذا أن هناك شيء ينتهي إلى أن السيميوطيقا في نظر **بيرس** يمكن تسميتها منطق العلامة أو المنطق الذي يدرس العلامة.

إذا المصطلحان (سيمولوجيا (حسية)/ سيميوطيقا (تصورية)) مترادفين في المعجم الموسوعي لعلوم اللسان، فهما يقدمان وجهين لمفهوم واحد هو دراسة الأنظمة العلامية المختلفة، اللغوية منها وغير اللغوية. إذن فنظرة **دي سوسير** مبنية على تصور ثنائي، أما **بيرس** فتصوره ذو بعد ثلاثي وفي الأخير العلامة عنده تتكون من ماثول (دال) وتعبير(مدلول) موضوع (مرجع خارجي).



نخلص في ضوء ما سبق ذكره أن بعض الغربيين وقعوا في إشكالية التعامل بالمصطلح المناسب لهم، فمنهم من خلص السيميولوجيا ذات الطرح المعرفي الأوربي ومنهم من اهتدى إلى السيميوطيقا ذات الطرح المعرفي الأمريكي إلا أن هذا الإشكال تم الانتهاء إليه وفق محصلة نجاعة الطرح المعرفي والمأخذ الإجرائي، فيه حيث تقرر الاحتفاظ بالمصطلحين نظرا لجذورهما المعرفية الراقية.

[1] – الأحمر فيصل: معجم السيميائيات ،الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر1 ط 2010 ص17.

الفصل الأول

السيميائيات السردية

1. المدرسة اللسانية:

تمهيد: ولد فرديناند **دي سوسير** (1857 -1913) في جنيف بسويسرا من أسرة مشهورة بالعلم والأدب درس في جامعات:جنيف، لايبزك و برلين. و حصل على درجة الدكتوراه من لايبزك عام 1880 عمل مدرسا في مدرسة الدراسات العليا في باريس من 1881 إلى 1891، ثم أستاذ للغات الهندية الأوربية و السنسكريتية من 1891 وأصبح أستاذا لعلم اللغة العام في عام 1908 في جامعة جنيف و بقي في هذا المنصب حتى وفاته عام 1913. ومن هنا لا تعتمد منزلته العالية على النشر بل على المدرسة اللغوية التي أسسها ولم يكتب لنفسه إلا كتابا واحدا حين كان في الحادية و العشرين من عمره سماه:

Mémoire sur le system primitif de voyelles dans les langues indo-européennes

نشر في باريس 1878 لكن أشهر كتاب يحمل إسمه: Cours de linguistic generale

كتاب علم اللغة العام هو مجموعة من المحاضرات جمعها اثنان من طلابه هما **شارل بالي وألبرت سيكاهي**، ظهرت الطبعة الأولى منه عام 1916 والطبعة الثانية عام 1922 .

الإسهام اللساني لدى سوسير، يشمل الذخيرة اللغوية التي أفرزت المبتغى من التجرد صوب شوائب التأمل اللغوي الذي لا طائل منه فقدمت إطارا مكينا من القيم اللغوية.

لقد شيد **دي سوسير** علم اللغة الحديث، وإن كان أكثر يرد ذكره هو في تأكيد دراسة علم اللغة دراسة سنكرونية (تزامنية) في تميزه بين اللغة (Langue) و الكلام (Parole) وقد أصبحت مدرسة **دي سوسير** تعرف فيما بعد بالمدرسة التركيبية أو البنيوية.[1]

1-ينظر دي سوسير فرديناند علم اللغة العام ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية – الأعظمية–بغداد3ط1985 ص3

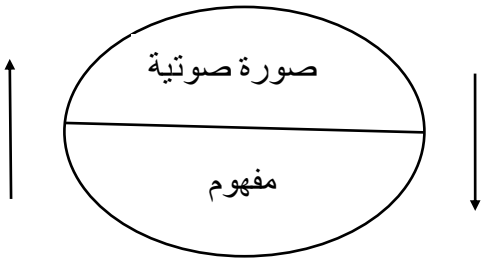
أ - **تعريف العلامة:**

تأسس طرح دي سوسير في تعريفه للعلامة اللفظية من تجاوزه لذلك التصور الزاعم، بأن اللغة ليست سوى لائحة من المفردات، المقابلة للعدد المماثل من الأشياء فالعلامة اللفظية لا تربط بين الشيء والاسم بل بين المفهوم والصورة السمعية Image acoustique، وهذه الصورة ليست صوتا ماديا، أي شيئا فيزيائيا بحتا بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت أي التمثل الذي تمنحنا إياه شهادة حواسنا لهذا الصوت.[1]

نخلص إثر هذا، أن **دي سوسير** يعتمد على التمييز بين مستويين: النفسي Psychique والمادي Matériel فعلى المستوى النفسي تحصل الصورة السمعية و المفهوم أما على المستوى المادي فيوجد الصوت المادي والشيء الخارجي أي ما يعرف حاليا باسم "المرجع" أو"المرجوع إليه"

- ✓ المستوى النفسي: الصورة السمعية ← المفهوم.
- ✓ المستوى المادي: الصوت المادي ← الشيء الخارجي.

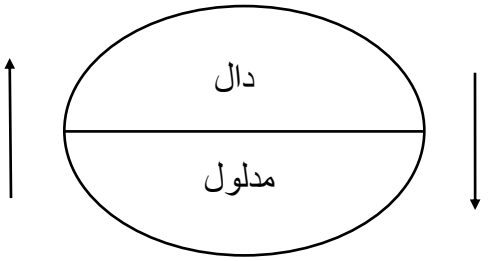
وبالتالي ووفقا لهذا المعطى نجد لدى سوسير أن العلامة بتلازمة باقتران حدي المستوى النفسي أي الصورة السمعية والمفهوم وهذا الاقتران إنما يرد حصوله بشكل يستعصي معه تحقق أحد الحدين دون الآخر فالأمر الوحيد المتحقق بالفعل هو العلامة. ومع اعتبار كل حد سوى تجريد محض إذن العلامة اللفظية هي أمر نفساني ذو وجهين[2]:



[1]- فاخور عادل: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط1، 1990 ص30

[2]- المرجع نفسه، ص: 31.

فهي حسب تعريف **دي سوسير** كالورقة التي لا يمكن إلغاء إحدى وجهيها دون إتلاف الآخر. وتجنبا للإشكالات الناجمة عن إطلاق البعض عن إطلاق البعض اسم العلامة على الصورة الصوتية يقترح **دي سوسير** أن يسمي كلا من الحدين بكلمات متضايقة وهكذا يستبدل مصطلح "الصورة الصوتية" بالدال ومصطلح "المفهوم" بالمدلول. لا ريب أن الدال والمدلول هما وجه من العموم يتيح تطبيقها ليس على الألفاظ أي العلامات اللغوية فحسب بل على سائر العلامات وعليه من وجهة نظر **دي سوسير** يصبح تعريف العلامة كونها اقترانا وتواصلا بين الدال و المدلول.[1]



ب– سيميولوجيا اللغة:

إن إمكانية أن **بيرس** في تداركه لقيام علم العلامات، ظهر سؤال واضح وهو: ما هو موضع اللغة بين نظم العلامات؟ لقد استعار بيرس مصطلح Sémiotique من التسمية التي أطلق (جون لوك) على العلم الخاص بالعلامات والدلالات، المنبثق عن المنطق والذي كان لوك ينظر إليه بوصفه علم اللغة، إذ امتدت مساعيه المعرفية لتشمل علم النفس والأديان، ولقد قسم العلامات إلى ثلاث مجموعات:الإيقونات (Icones) والمؤشرات (Indexes) والرموز (Symboles).

وقد يكون هذا التقسيم هو الشيء الوحيد المتبقي من مجهود بيرس[2] .

[1] – فاخور عادل: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط1،1990 ص317/30

[2] -Emile Benveniste, sémiologie de la langue, Paris,Gallimard 1974,p43.

أما فيما يخص اللغة فلم يفصح بيرس عبر مطارحاته التصورية عن أمر جوهري محدد أو مفصل كونه يذهب إلى أن اللغة لا تتعدى كونها مجرد كلمات أو علامات لا تنتمي إلى مجموعة المؤشرات، مثل أسماء الإشارة.

فبيرس إذا يضع العلامة أساسا للعالم أسره، إذ إن العلامة هي نقطة للانطلاق التي ينبني عليها تعريف كل عنصر على حدا و هي كذلك المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعة العناصر سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة ،إن الإنسان في نظر بيرس كله علامة و كذلك مشاعره وأفكاره. لكن هذه العلامات في نهاية المطاف لا تحيل إلى علامات أخرى.

وفي المقابل نجد دي سوسير ينطلق من اللغة نفسها، ويتخذ اللغة وحدها موضع دراسة عنده تدرس في حد ذاته ولذاتها ومن هنا يجب على دارس اللغة أن يضع نصب عينيه ثلاث مهام:

- ✓ وصف جميع اللغات سياقيا و تزامنيا.
- ✓ الإلمام بالقوانين العامة التي تحكم جميع اللغات.
- ✓ تحديد مجال علم اللغة و إيجاد تعريف له.

ننتهي إثر هذا التعيين إلى أن إذن لا يستطيع علم اللغة أن يقرر حدوده و أن يعرف نفسه إلا من خلال تحديد مادته الخاصة و هي اللغة و كل شيء يتوقف على هذا الشرط. ولا يستطيع عام اللغة أن يقوم بمهمة من هذه المهام مستقلة عن الأخرى أو أن يتكفل بإحداها على أتم وجه إن لم يدرك بوعي تام الخصوصية التي تميز اللغة عن غيرها من المواد التي تدرسها العلوم.[1]

[1] – سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية القاهرة 1986 ص 173.

الأسس النظرية للمدرسة اللسانية:

ينبني المأخذ اللساني بوصفه منهجا لغويا على أساس جوهري يتمثل في:

مبدأ الثنائية:

الذي يعدّه **دي سوسير** محورا أساسيا لقيام الظواهر لأن الظاهرة في نظره تقدم دائما وجهين متقابلين ولا قيمة لأحدهما إلا بالقياس إلى الآخر [1]، فلا وجود للأصوات مثلا دون وجود الأعضاء الصوتية ولا معنى للأعضاء الصوتية من غير الانطباعات الصوتية نفسها ولا يتم التحديد الداخلي إلا حين يقابل بالخارجي والفاعل بالمنفعل والجماعي بالفردي، وكل من هذه العناصر المتقابلة يؤثر في الآخر و يتأثر به يوسعه و يتوسع به ولكن هذا لا يمنع كونهما شيئين متميزين كليا الواحد عن الآخر.[2]

ومن هنا يرفض سوسير النظرة الجزئية للأشياء التي تعزل الظاهرة عن مجالها،لأن قيمة الجزء تأتي من موقعه بالنسبة للكل وليس هناك أشياء مفروغ منها تظل قائمة حتى ولو انتقلت من مجموعة أفكار لأخرى وهذا المفهوم هو الذي جعله يدعو إلى النظر إلى الظاهرة في مجموعة من المقابلات التي بفضلها تحدد طبيعة الظاهرة وتكوينها و أهم هذه المقابلات:

1 – اللغة والكلام:

اللغة في نظر دي سوسير واقعة اجتماعية وخصوصياتها ليست مجردة بل تتواجد بالفعل في عقول الناس، و بعبارة أخرى فهي مجموع كلي متكامل كامن ليس في عقل واحد بل في جميع الأفراد الناطقين بلسان معين، ونلاحظ بأن دي سوسير يشبه اللغة بالقاموس الذي مثل في الأصل الذاكرة الجماعية لما يحتويه من علامات لا يطيق الفرد الواحد أن يختزنها في دماغه وذلك بقوله: «إن اللغة توجد على شكل مجموعة من البصمات المستودعة في دماغ كل عضو من أعضاء الجماعة على شكل

[1] – ينظر: فرديناند دي سوسير محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصرالمؤسسة الوطنية للطباعة، دون تاريخ، ص19 .

[2] – المرجع نفسه: ص32 .

معجم تقريبا، حيث تكون النسخ المماثلة موزعة بين جميع الأفراد ... وهي لا تتأثر بإرادة الموزعين ويمكن صياغة نمط وجودها بهذا الشكل 1+1+1+ ...= 1 نموذج جمعي»[1]

أما الكلام : فإنه فعل كلامي ملموس و مرسل ونشاط شخصي تداولي مراقب يمكن مراقبته كلام الأفراد أو كتاباتهم وهو م قابل لمفهوم الأداء لدى **تشومسكي** وقد عرفه **دي سوسير** بقوله:«إنه مجموع ما يقوله الأفراد ومن ثم يشكل :

- ✓ أنساقا فردية خاضعة لإرادة المتكلمين.
- ✓ أفعالا فونولوجية إرادية وضرورية لتنفيذ هذه الأنساق.

وفق هذا، يتضح أنه ليس وسيلة جمعية فتكون مظاهره فردية ووجيزة للغاية ولا توجد فيه إلا مجموع الأفعال الخاصة.[2]

2 – الآنية والزمانية: تتمثل في:

الآنية: تقدير الأشياء من وجهة نظر محددة بنقطة زمنية معينة والمنهج الآني في الدراسة اللسانية يراد منه العكوف على دراسة اللغة أو إحدى ظواهرها في حيز الزمني المحدد بغض النظر عن حالة اللغة قبل وصولها إلى تلك الحالة المدروسة وبصرف النظر عن حالتها بعدها.

أما الزمانية : فالمقصود منها في اللسانيات هي المنهج الذي تدرس به ظاهرة لغوية ما ، عبر تطورها التاريخي لذلك اصطلح بعضهم على هذا المفهوم بعبارة التطورية. وقد طغى المنهج الزماني في الدراسات اللسانية طيلة القر ن التاسع عشر حتى انتهى **فارديناند دي سوسير** إلى إظهار أهمية الدراسات الآنية للظاهرة اللغوية.[3]

---

[1]- مومن أحمد: اللسانيات النشأة والتطور ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون2ط2005 ص123

[2] – مومن المرجع نفسه، ص123/124

[3] – المسدي عبد السلام:الأسلوبية والأسلوب دار العربية للكتاب طرابلس د ط1982 ص 129

إثر هذا العرض لا ينبغي الخلط بينهما، إذ لكل منهما مبادؤه الخاصة: فالمنهج الآني منهج استقرائي ساكن والمنهج الزماني منهج حيوي تعاقبي والمؤكد إثر هذا أن **دي سوسير** لم ينتهي إلى إلغاء اللسانيات الزمانية ولم يقدمها إلى العرضية دون ضرورتها المؤكدة لكنه ألح فقط على الفصل بينهما كي لا تتشاكل المآخذ المحددة لكل منهما وكي يثبت لكل واقعة في مجالها الخاص ومحددها التعييني.

وفق طرح **دي سوسير** ، فاللسانيات الآنية تختص بالعلاقات النفسية والمنطقية التي تربط مفردات متواجدة معا و من ثم تشكل نظاما ضمن العقل الجماعي للمتكلمين وعلى العكس تماما فاللسانيات الزمانية تدرس العلاقات التي تربط المفردات المتعاقبة التي لا يدركها العقل فترد وفق تحديد يخصها.

2-المدرسة البنيوية:

❖ البنيوية لغة واصطلاحا:

البنيوية لغة:

تصدر كلمة البنيوية، أو البنوية عبر الاشتقاق من الفعل الثلاثي "بنى" نجدها في لسان العرب لابن منظور (توفي سنة 1711) تتيح لنا الدلالات التالية:(البني نقيض الهدم، بنى البناء بنيا وبناءا وبنى، وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه والبناء: المبني والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع ...) والبنية والبنية: ما بنيته هي البنى والبنى ...(يقال بنية وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بني عليها...) والبنى بالضم مقصور مثل البنى (يقال بنية وبنى وبنية وبنى بكسر الباء مقصور مثل جزية وجزى ..). وأبنيت الرجل: أعطيته بناءا أو ما يتبنى داره. [1] كما تدل البنية في المعجم العربي الحديث لاروس على: (البيت: شاده و أقام جدرانه ...) **الأرض**: التي أقام فيها البناء (الكلمة: ألزم آخرها ضربا واحدا من سكون أو حركة)

وتدل كلمة (بنية) على معنى معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء ولذلك فالزيادة في المبنى زيادة في المعنى فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة وبنية موضوع منتظم له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، لا أن كل بنية في أصلها تحمل معنى المجموع والكل المؤلف بظواهره المتماسكة. [2]

وتجدر هنا الإشارة إلى أن القرآن الكريم استخدم هذا الأصل أكثر من عشرون مرة على صورة الفعل (بنى) أو الأسماء(بناء) و(بنيان) و(مبنى) يقول الله تعالى: « وَكَذَٰلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا **ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا** رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَىٰ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا »[3] وقوله:" **الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ**

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (بنى) م ج2 ، دار و مكتبة الهلال، بيروت – لبنان ، د ط، د ت ط161/160.

[2] – الجر خليل: معجم العربي الحديث لاروس مادة (بنى) ، مكتبة لاروس باريس فرنسا، د ط1973 ص 252 .

[3] – سورة الكهف، الآية21

الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ "[1]

وقوله أيضا:« **أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى** تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ **أَسَّسَ بُنْيَانَهُ** عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ » [2]

لم ترد فيه كلمة (بنية) ولا في النصوص القديم، لقد تصور اللغويون العرب مصطلح بنية على أنه الهيكل الثابت للشيء،فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب،ومن هنا وردت تسميتهم المبني للمعلوم، والمبني للمجهول،وأما في اللغات الأوربية القديمة فاستخدام كلمة بنية يتسم بالوضوح،حيث كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم اتسعت لتشمل معنى الطريق التي تتكيف بها الأجزاء فيما لتكون كلا متجانسا، سواء أكان هذا الكل جسما حيا معدنيا أو تركيبا لغويا[3].

اصطلاحا:

البنية هي نسق من التحولات قوانينه الخاصة ،تحمل البنية طابع النسق أو النظام ويتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا للعناصر الأخرى كما يقول **ليفي ستراوس**، ويعرف **لالاند** بأنها «كل مكون من الظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون هو إلا بفضل علاقته بما عداه »

كما أن البنية هي نسق لترابط داخلي بين الوحدات التي تشكل منظومة لغوية تعزل الظاهرة عن العناصر الخارجية وتبحث عن مكوناتها الداخلية، وتحافظ في المجموعة على ما يشكل وجهها الأصيل دون أن تدعي أنه الوجه الوحيد ومن هذا المنظور يرى " **جان بياجيه**" أن البنية تتعارض مع

[1] – سورة البقرة، الآية22

[2] – سورة التوبة، الآية109

[3] – عيساني أمحمد وآخرون، من مناهج النقد الفلسفي، دروس في المنهجية، (دروس في المنهجية)، دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، 2007، ص:89.

التجزئة، ولا تهتم بالظواهر الشعورية المنعزلة وهي تكتفي بذاتها ولا تتطلب اللجوء لأي عنصر غريب عن طبيعة إدراكها[1].

ولكلمة البنوية اصطلاحات خاصة في العلوم المختلفة من علم النفس وعلم الأحياء والأنثروبولوجيا والمنطق والفيزياء والرياضيات... ولكن أبسط تعريف للبنوية أن يقال أنها نظام أو نسق من المعقولية فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله أو وحدته المادية أو التصميم الكلي الذي يربط بين أجزائه فحسب بل هي أيضا القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته[2].

فالبنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلامات وهذه العلامات تتوقف ضمنها الأجزاء أو الوحدات المجموعة أو العناصر المتعاقبة على بعضها من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى ولذلك قيل "البنية ليست في الأخير سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة واضحة التركيب، محكومة في علائقها وارتباطها"[3]

أما عن خصائص البنية التي أشار إليها **جان بياجيه** في تعريفه فهي ثلاث خصائص كالتالي:

السمة الأولى: وهي ما اصطلح عليه بالكلية Totalité أي أن البنية لا تتشكل أو تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل) بل هي مكوّن جامع من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة التي يؤديها النسق من حيث هو (نسق) جامع لتعاقبها وحامل لتواصلها ولا ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى (ارتباطات تراكمية) بل هي تضفي على (الكل) من حيث هو كذلك خواص (المجموعة) باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص (العناصر) وليس المهم في (البنية) هو (العنصر) أو (الكل) الذي يفرض نفسه على العناصر باعتباره كذلك. وإنما المهم هو (العلاقات) القائمة بين العناصر أعني عملية التأليف أو التكوين على اعتبار أن (الكل) ليس إلا الناتج المترتب على تلك

[1] – ينظر جان بياجيه، "البنيوية"، تر عارف سمية، وبشير أوبدى، منشورات عويدات، بيروت2ط،ص: 07.

[2] – ينظر زكريا ابراهيم: مشكلة البنيةمكتبة مصر للمطبوعات، ط1 ، ص: 29–30.

[3] – ينظر صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،2ط 1980، ص: 23–24

(العلاقات) أو (التأليفات) مع ملاحظة أن هذه العلاقات ليس إلا قانون (النسق) نفسه أو (المنظومة نفسه)[1].

السمة الثانية وهي التحولات Transformation أما عن سمة التحولات فإنها توضح القانون الداخلي للتغيرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات لأنها دائمة التحول.

وتأكيدا لذلك تنتهي البنيوية إلى أن كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر فيه عنصرا بانيا لغيره مبنيا في الوقت ذاته ولهذا فقد أخذت البنوية هذه السمة بعين الاعتبار لتحاصر تحول البنية وما قد يعتريها من بعض التغيير.

إن فالمجاميع الكلية حاملة لفاعلية ذاتية تتشكل من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة خاضعة في الوقت نفسه لقوانين (البنية الداخلية) دون توقف على أية عوامل خارجية وليس الحديث على ضرب من التوازن (الديناميكي) لدى بعض دعاة البنيوية سوى تعبير عن هذه الحقيقة الهامة ألا وهي (البنية) لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائما (التغييرات) وما يتفق مع الحاجات المحدد من قبل (علاقات النسق وتعارضاته) ...[2]

السمة الثالثة– التنظيم الذاتي Auto organisation أما سمات التنظيم الذاتي فإنها تمكن البنية من تنظيم نفسها كي تحافظ على وحدتها واستمراريتها وذلك بخضوعها لقوانين الكل، وبهذا فيحقق نوعا من الانقلاب الذاتي وتعنى به أن تحولاتها الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدودها وإنما تولد دائما عناصر تنتمي إلى البنية نفسها وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يعني أن تندرج على بنية أخرى أوسع منها دون أن تفقد خواصها الذاتية[3].

[1] – زكريا ابراهيم، مشكلة البنية ص30.

[2] – المرجع السابق، ص: 31.

[3] – ينظر ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكات إلى التفكيك، دار الميسر للنشر والتوزيع،1ط2003 ، ص: 77-76

أ – تعريف البنيوية:

البنوية هي نظرية لسانية تعتبر اللغة نظاما مستقلا أو مهيكلا بعلاقاتها المحددة مما حملها كي تكون منتصرة للمحايثة أو داعية لمعرفة اصطلاحاتها انطلاقا من مستويات النسق (الفونيمات، المورفيمات والجمل) وهي كذلك تيار مشترك بين مجموعة العلوم الإنسانية يهدف إلى تعريف فعل إنساني مقابل مجموعة منظمة ويمكن تحديد البنيوية على أنها التيار اللغوي الذي يختص بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما حيث يتم تصورها على أنها كل شامل تنظمه مستويات محددة[1]، ومن هنا فإن المنهج البنيوي يقوم على النظر إلى الظاهرة في ذاتها دون العودة إلى مراحل تطورها أي يقوم على تقابل العناصر أو حوارها المتزامن مستبعدا العناصر الخارجية عن الظاهرة المدروسة.

إن البنوية تذهب إلى أن اللغة البشرية تعد نظاما قائما بذاته وهذا النظام يحتوي على عناصر وكل عنصر لا يحملا قيمة لسانية إلا في إطار عناصره المناظرة أو عناصره المعادلة[2].

ترتكز البنوية ضمن منهجها على التشابه والاختلاف والتقابل والاستبدال كما تبني في صلب طرحها على محددات التمييز بين الصورة السمعية والصورة الفكرية والعلاقة الرابطة بينهما، إذ ليس لأي عنصر معنى دائم إنما موقعه الذي يعين معناه[3].

كما تتصف البنوية بالمرونة وعدم التحجز، والبنيوية لا توحي على الانتماء إلى مذهب واحد أو علم واحد بل هي تقوم على مجموعة من العلائق التواصلية، إذ تدرس العلاقات القائمة بين الحدود والمعالم إذ لا تدرس الحدود ذاتها، وتنظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق يقوم على منهج منطقي استنباطي بناء على نموذج تم تركيبه ومنه يتم الوصول إلى القوانين عامة فالبنوية هي مجموعة العلوم المهتمة بدراسة العلامات (Signes) أو أسيقة العلامات.

[1] – ينظر صلاح فضل النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص293.

[2] – المرجع نفسه، ص:293 – 294.

[3] – ينظر جان بياجيه: البنيوية، تر: ميخائيل محلول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق1997، ص: 117

وبهذا أصبح المنهج البنوي رمزا للثقافة العصر في مجال العلوم الإنسانية وهكذا يدرس الأدب النقد بوصفه ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية شاملة ذات نظام وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي يؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي يرتبط بما بدأ به البنيويون ويسمونه أدبية الأدب أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التي يمكن وصفها كونها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني، ومكلفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد[1].

وعليه فمهمة الناقد البنيوي لا تتمثل في مسألة اختبار مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان الإيديولوجي السابق يحصرها في هذا النطاق إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية ليرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها وضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها[2].

تاريخ البنوية وأعلامها:

كان للمنهج البنيوي إرهاصات عديدة تطورت خلال النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البئات والمدارس والاتجاهات المتعددة فالإرهاصات الأولية التي عبدت الطريق للمنهج البنيوي تعود إلى اللسانيات عموما أو إلى علم وظائف الأصوات والفونولوجيا عند ترويتسكوي Trubetskoy وكانت أفكار هذا العالم اللغوي السويسري التي قدمتها أماليه على تلامذته تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في القرن العشرين كما أن ينابيع منهج النقد البنيوي الأولى تنبثق من أصول شكلانية ومن هنا يكون الأدب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث هو العالم اللغوي السويسري فاردیناند دي سوسير (1857-1913). على الرغم من أن دي سوسير لم يستخدم كلمة البنية وإنما استخدم كلمة "نسق" أو "نظام" إلا أن الفضل الأكبر في ظهور المنهج البنيوي يعود إليه.

[1] - ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إقريقيا الشرق، المغرب2002، ص:74

[2] - المرجع نفسه، ص:76

وأما النزعة البنيوية اللغوية فإنها لم تظهر إلى حيز الوجود إلا في عام 1928 في المؤتمر الدولي لعلم اللسان الذي انعقد بـ بلاهاي بهولاندا حيث قدم ثلاثة علماء روس جاكوبسون وكارشوفسكي وتروبسكي بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة استخدموا فيه كلمة "بنية" بالمعنى المستعمل اليوم.

أما في فرنسا فقد انطلقت البنوية مع منتصف خمسينيات من القرن العشرين، ثم ما لبث نجمها أن أفل في مطلع السبعينيات.

إثر تداعي ظهور كتاب الأنثروبولوجيا البنيوية للمؤلف الشهير **ليفي ستراوس** سنة 1958 اتخذت البنوية منعطفا مختلفا من حيث النظرية والمنهج، لهذا الكتابات وغيرها مهدت الطريق لتقيل البنيوية بوصفها محاولة منهجية للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر ناهيك عن الأدب والفلسفة والأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك السلوك الإنساني[1] ومن أعلام البنوية **رومان جاكوبسون** والعالم اللغوي **ليفي ستراوس** عالم الاجتماع **ولاكان** المحلل النفسي **وجان بياجيه** و**لوسيان وجولدمان**... وقد (جاكوبسون) كثيرا في بلورة أفكار البنيوية اللغوية منذ مراحلها الأولى إلى أن اتخذت ذلك الرسوخ القوي في الفكر البنيوي اللغوي والأدبي في الستينات من القرن العشرين، وقد كان يوازي ذلك جهد **جان لاكان** في التحليل النفسي البنيوي في المزج بين عمليات التداعي والوعي والبنية اللغوية والتي تستقطب دائما نموذج اللغة لأن الأدب هو جسد لغوي كما رأى رولان بارت الذي كان أبرز ناقد أعطى مصطلح البنية منطلقه الأول في دراسته النقدية النظرية والتطبيقية[2].

[1] – إيديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء، المغربي، ط 2، 1985، ص:12.

[2] – المرجع نفسه، ص:14-15.

ج– أسس النزعة البنيوية الغربية:

تنهض النزعة البنيوية الغربية كغيرها من المناهج النقدية الأخرى على جملة من الأسس الفكرية والمرجعيات الفلسفية والإيديولوجية* التي تميزها عن المناهج الأخرى وهي كالتالي:

1 – الانعطاف صوب الشكلانية: تعد الشكلانية مذهبا أدبيا نقديا وقد ظهر هذا التيار بقوة في بداية القرن الماضي فأخذت تتطور مع مرور الزمن،وتراكم الدراسات. وقد قامت بدور ريادي في التأسيس النقد الجديد وقد مثلته في العصر الحديث مناهج نقدية متعددة[1] وهي:

– مدرسة الشكلانيين الروس

– مدرسة النقد الحديث في الغرب

– النقد الألسني: ومثلته الأسلوبية والبنيوية والتفكيكية والنظريات التلقي ونظرية النص [2]

وحين وردت البنوية عبر ظهورها، لم تأت بشيء غير التعلق المفرط بنزعة الشكلانيين، فعدت الكتابة شكلا من أشكال التعبير قبل كل شيء في حين أن اللغة في تمثلها هي أيضا لا تعدو كونها شكلا من أشكال التعبير أو أداته وهي لا تحمل أي معنى، والمدلول عبرها مندمج في الدال من أجل ذلك رفضت مضمون اللغة من ثم مضمون الكتابة، وعدتها مجرد شكل[3].

2 – إلغاء مبدأ التاريخية : تقوم النزعة الاجتماعية التي روج لها المفكر الفرنسي **هيبوليت تين** (1823– 1993) Hyppolyte taine الذي كان يعتقد أن الظاهرة الأدبية والفنية يجب أن

* – الإيديولوجيا: معناها علم الأفكار، أو نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية، أي مجموعة من التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة إنسان بإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي، وهي بهذا توازي مصطلح العقيدة وإن يكن مصطلح العقيدة متصل بالدين وهي تتصل بقيم سياسية وثقافية ...، ينظر شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائري،ط1، 1984، ص97

[1] – قصاب وليد ، مناهج النقد الحديث (رؤية إسلامية)، دار الفكر دمشق، سوريا، ط1 2007، ص: 89

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص210.

[3] – المصدر نفسه، ص210

تخضع في تأويل قراءتها وتحليل مضمونها على ثلاثة عناصر تتمحص للمؤلف وما يحيط به وهي على هذا النحو من التفريع[1] :

- **العرق**: يراد بها إلى عرق الكاتب وأصله السلالي

- **الوسط**: أو المحيط الجغرافي والاجتماعي للكاتب

- **الزمن**: يقصد به التطور التاريخي الذي يقع تحت دائرة الكاتب وهو يكتب إبداعه ومثله في ذلك الفنان أيضا.

3 - رفض المؤلف: إن فكرة موت المؤلف ترتد في مصدرها الغربي، إلى جذور فلسفية تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها : فقد أعلن " **نيتشه**" مقولة (موت الإله) ولاقت هذه الفكرة ترحيبا شديدا في أوساط أدبية وفكرية، لأنها كانت تعبيرا عن اللحظة التاريخية التي تمر بها أوروبا في ذلك الحين[2].

إن مقولة موت المؤلف ستؤدي إلى إعادة النظر في مجموعة من المفاهيم، أولها مفهوم النص، باعتباره شبكة من النصوص المتداخلة، فالنص حسب بارت: "يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض..."[3]

4 - رفض المرجعية الاجتماعية: يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية وقد انبثق هذا المنهج في حضن المنهج التاريخي، استسقى منه منطلقاته الأولى، خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطورات المجتمعات المختلفة، أي أن المنطلق التاريخي كان هو الأساس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي، وانصبت فيه كل

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص:211.

[2] - عبد الحميد ابراهيم، الأدب المقارن، من منظور الأدب العربي، (مقدمة وتطبيق)، دار الشروق القاهرة، مصر،1ط1997، ص:100

[3] - رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1993، ص:87

البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي التاريخي إلى وعي اجتماعي يرتبط بفكرة الطبقات، وفكر التمثيل الأدب للحياة، وهذا باعتبار المجتمع المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والنقدية.[1]

فقد "تجرأت البنيوية عن رفض التاريخ الذي يصنعه الإنسان، فضربت عصفورين بحجر واحد: فالرفض المعلن للتاريخ، هو رفض في الحقيقة لكل ما له صلة به من الإنسان الصانع لأحداثه، ومن المجتمع المتأثر كذلك والمؤثر في ذاك أيضا. وقد أفضى ذلك إلى رفض كل القيم الروحية والإنسانية جملة وتفصيلا. فلا عجب أن نجد الكتاب البنيويين يعلنون في أكثر من موقف أنهم لا يؤمنون بمرجعية الكتابة، ويعدون المرجعية الاجتماعية للأدب من أساطير الأولين"[2]

5 – رفض المعنى من اللغة: إن المدرسة البنيوية ترفض معنوية اللغة بل ترى، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت أنه من العسير التسليم بأن نظام الصور والأشياء التي المدلولات فيها تستطيع أن توجد خارج اللغة، وأن عالم المدلولات ليس غير عالم اللغة، و"كذلك ألفينا المدرسة البنيوية ترفض أهم القيم التي كان النقد التقليدي ينهض عليها، ومنها رفض التاريخ، وفكرة المؤلف والمناداة بموته، ورفض المرجعية الاجتماعية للإبداع، ثم رفض معنوية الألفاظ وعد اللغة مستقلة بنفسها، غير مفتقرة إلى سواها"[3]

[1]- مرتاض عبد المالك، في نظرية النقد،المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2007، ص: 216

[2] – مرتاض عبد المالك، في نظرية النقد، ص216

[3] – المصدر نفسه، ص: 220.

3 – السيميائيات السردية:

إن السيمياء باعتبارها علما يبحث في أنظمة العلامات ويشتغل الأساس تأويل الدلالات المشحونة في الرموز، بما فيها تلك التي تعكسها الخطابات الأدبية تتقاطع مع علم السرد الذي يعود تعريفه إلى أصول لاتينية، فالسرد هو الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل... وهو أيضا دراسة القص واستنباط الأسس التي تقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه... ومجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية، وإنما تعدتها لإعلانات والدعايات والإشهارات والسينما ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة.

فقد اقتحمت السيميائة على خطى المناهج النقدية النصانية علم السرد والتأليف القصصي مستخلصة رموزه وعلاماته، سابرة أغواره، مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة وهي تعتمد في ذلك بمبادئ **دي سوسير** في هذا الميدان.[1]

واعتبر ليفي **ستراوس** الأسطورة بنية مزدوجة عالمية ومحلية معتمد على ازدواجية اللغة النظام واللغة الأداء إضافة إلى مساهمة الشكلاني الروسي **فلادمير بروب** [2*] بتحليله للحكايات الشعبية الخرافية في تطوير علم السرد، حيث طبق عليه نظام الوظائف واهتم بالبناء الداخلي للحكاية دون اعتبار السياق الخارجي بأنواعه.[3]

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص207

[*] – يعد **فلادمير بروب**(Vladimir Propp) من أهم منظري الأدب وخاصة في مجال الحكاية الشعبية، ويعتبر أيضا من أهم الدارسين الروس في الأدب الشعبي (الفلكلور) إذ اهتم بالحكاية والقصيدة الغنائية والقصيدة الملحمية... وقد ولد في سان بيتر سبورغ في 29 أبريل 1895 وتوفي في المدينة نفسها22 أغسطس 1970.

وقد مارس التدريس في جامعة لينينغراد منذ 1938 وقد درس لطلبته اللغتين الألمانية والروسية والفلكلور والحكايات الشعبية، ولم ينل الشهرة التي كان يصبوا إليها إلا في أواخر حياته بعد انتشار الترجمات الأولى لكتابه (مورفولوجيا الحكايات الشعبية) في أوربا الغربية خصوصا في انجلترا (1985) وفرنسا (1965) وقد ترجم الكتاب أيضا إلى اللغة العربية ترجمتين الأولى في المغرب سنة 1986 من قبل إبراهيم الخطيب، وظهرت الترجمة الثانية بجدة سنة 1989، وقام بها أبو بكر قادر وأحمد عبد الرحيم نصر ومن أهم كتب **فلادمير بروب** (مورفولوجيا الحكاية الشعبية2 1928والجذور التاريخية للحكاية الشعبية 1946 والقصيدة الملحمية الروسية1955 والقصائد الشعبية الغنائية1961 والحفلات الفلاحية الروسية1963).

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات،ص: 208

إضافة إلى ذلك، الإسهام التصوري والإجرائي للعديد من النقاد: **جيرراد جينيت /تريفيتان تودوروف** في دراسة النص المسرود حينا والتركيز على عملية السرد حينا آخر ومنها تلك المعارف التي أحدثها **جينيت** بين مصطلحات السرد ك: القصة التي تطلق على النص السردي (الدال) والحكاية التي تختص بالمضمون السردي (المدلول) والقص الذي يجمع المواقف المتخيلة والمنتجة للنص السردي[1].

ولما كانت السرديات حقلا جوهريا من مجالات السيميائية الإجرائية والتي تشتغل على الخطاب الأدبي، فإنها خصصت في المقابل موضوعها ضمن الإطار النظري العام للخطاب السردي متجاوزة بذلك النص الأدبي أيا كان نوعه وأسلوبه[2].

يعد "**فلادمير بروب**" من أبرز أعضاء مدرسة الشكلانيين الروس، إذ سار بالتحليل الشكلي خطوة حاسمة تعد بداية حقيقية مشجعة لمسار المنهج البنيوي الذي يتعامل مع الأشكال السردية، من خلال نموذج التحليل الشكلي والوظائفي، وقد أحدث كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية [*]" الذي ظهر سنة 1929 تحولا كبيرا في تاريخ التحليل القصصي وكان هدفه وصف الحكاية حسب أجزائها التي تتكون منها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها وبالجموع.

يستخلص **بروب**، مقولاته التنظيرية من مائة حكاية شعبية روسية، وفق اصطلاح "النموذج الوظائفي" أي البنية الشكلية الوحيد التي تتفرع منها عدد لا نهائي من الحكايات، وإن كانت مختلفة التراكيب والأشكال والوظيفة، هي فعل الشخصية من وجهة دلالته في سير الحكاية[3].أي القيام بفعل عاملي ثابت محمل بقيمة تعينه وتصف محتواه وهذه الصفة تبقى ثابتة مهما تعددت وتنوعت

[1] – الأحمر فيصل ، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون1ط2010، ص207-208.

[2] – سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق بيروت-لبنان،7ط 1993، ص09.

[*] – يعد هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية في مجال علم السرد Narratologie وقد نشر سنة 1928 بلينينغراد وقد درس فيه الباحث مائة حكاية روسية عجيبة ضمن تصور منهجي شكلاني مورفولوجي وصرفي ولم يشتهر هذا الكتاب إلا بعد ترجمته إلى الإنجليزية والفرنسية. وقد احدث هذا الكتاب ضجة لسانية وثقافية وسط المثقفين الغربيين خاصة في سنوات السبعين من القرن الماضي.

[1] – طالب أحمد، المنهج السيميائي "من النظرية إلى التطبيق"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران2005، ص10-11.

الحكايات، وتشكل هذه الوحدات عبر تعاقبها وحدة الحكاية، وتنحصر الوحدات التي انطلق منها **بروب** في دراسته للوظائف السردية عبر أربع نقاط رئيسية يمكن تلخيصها كالآتي:[1]

1 – إن العناصر الثابتة في الحكاية هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات وكيفما كانت هذه الشخصيات وكيفما كانت الطريقة التي تمر بها إنجازها، ولذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية.

2 – إن تعداد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائما محدود.

3 – إن تتابع الوظائف تتطابق في جميع الحكايات العجيبة المدروسة.

4 – جميع الحكايات العجيبة تنتمي من حيث نمط بنيتها إلى نمط واحد.

وظائف الحكاية عند بروب:

لقد حصر **بروب** عدد الوظائف في الحكايات المدروسة في إحدى وثلاثين وظيفة وضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا وجعل لكل منها أشكالا مختلفة قريبة منها أو متفرقة عنها، فبعد الوضعية الاستهلالية نميز الترتيب التالي:[2]

1 – وظيفة الرحيل: كأن يغادر أحد أفراد العائلة المنزل.

2 – وظيفة الحضر interdiction: إشعار البطل بوجود منع.

3 – وظيفة الاستخبارInterrogation : وفيها يحاول المتعدي أن يحصل على إرشادات تمكنه من اكتشاف المكان الذي يسكنه الضحية أو الذي توجد فيه الأشياء الثمينة.[3]

[1] – ينظر: معلم وردة ، الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، (د.ط)، 2006، ص314.

[2] – ينظر: فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، سراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص43.

[3] - المرجع نفسه، ص: 45.

4 – وظيفة الإخبار Information: يتلقى المتعدي معلومات عن ظحيته.[1]

5 – وظيفة الخداع Tromperie: وفيها يحاول الشرير خداع ضحيته للتمكن منها.[2]

6 – وظيفة تواطؤ Complicité: الضحية تقع في حبائل الخدعة وبذلك تعين عدوها على الرغم منها.[3]

7 – أ:وظيفة إساءة Méfait: المتعدي يلحق ضررا بأحد أفراد الأسرة أو يسيء إليه.[4]

8 – ب: وظيفة النقص Manque: شيء ما ينقص أحد أفراد العائلة، أحد أفراد العائلة يرغب في امتلاك سيء.[5]

9 – وظيفة وساطة Médiationلحظة تحول Moment de transition: انتشار خبر الإساءة أو النقص والتوجه للبطل بطلب التدخل.[6]

10 – وظيفة الفعل المعاكس Début de l'action contraire: قبول البطل للطلب.

11 – وظيفة الرحيل Le départ: يغادر البطل منزله.[7]

12 – أولى وظائف المانح Première fonction de donateur: البطل يتعرض لاختبار واستنطاق تهيؤه لتلقي مساعدة سحرية.[8]

13 – وظيفة رد الفعل Réaction du héro: البطل يرد على أفعال الواهب المقبل.

---

[1]- ينظر: فلادمير بروب، مورفولوجيا القصةص: 45.

[2]- المرجع نفسه، ص: 46.

[3]- المرجع نفسه، ص: 47.

[4]- المرجع نفسه، ص: 47.

[5]- المرجع نفسه، ص: 52.

[6]- المرجع نفسه، ص: 53.

[7]- المرجع نفسه، ص: 55.

[8]- المرجع نفسه، ص: 56.

14 – وظيفة استلام الأداة السحرية Réception de l'objet magique : وضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل.

15 – وظيفة الانتقال أو السفر بصحبة دليل Déplacement dans l'espace entre deux royaumes avec un guide: ينقل البطل أو يقاد إلى جواد المكان الذي يوجد به موضوع بحثه.

16 – وظيفة المعركة Combat : البطل والمتعدي عليه يبارزان في المعركة.[1]

17 – وظيفة الانتصار Victoire: انهزام المتعدي.

18 – وظيفة إصلاح: إصلاح الإساءة وتعويض النقص.

19 – وظيفة نجدة Secours : يغاث البطل.[2]

20 – وظيفة عودة Retour: يعود البطل.

21 – وظيفة مطاردة Poursuite : مطاردة البطل.

22 – وظيفة الوصول متنكرا Arrivé incognitive : وصول البطل متنكرا إلى بيته.

23 – وظيفة المزاعم الباطلة Prétention mensongères : يقوم البطل بإظهار مزاعم باطلة.

24 – وظيفة صعبة Tache difficile: يكلف البطل بمهمة صعبة

25 – إنجاز المهمة tache accomplis: إنجاز المهمة الصعبة من طرف البطل.

26 – وظيفة تعرف: التعرف على البطل الحقيقي.

---

[1]- ينظر: فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة ص: 68.

[2]- المرجع نفسه، ص: 74.

27 – وظيفة اكتشاف La découverte : كشف قناع البطل المزيف.[1]

28 – وظيفة التجلي Transfiguration: اكتساء البطل مظهرا جديدا.

29 – وظيفة عقابPunition : معاقبة البطل المزيف.

30 – وظيفة زواج Mariage : مكافأة البطل كأن يتزوج أو يرتقي عرض الملك.[2]

وتتوزع هذه الإحدى وثلاثين وظيفة على سبعة أشخاص رئيسية في الحكاية العجائبية وهي:

1 – المتعدي أو الشرير Le méchant.

2 – الواهب Donateur.

3 – المساعد L'auxiliateur.

4 – الأميرة La princesse.

5 – الباعث Mandateur.

6 – البطل Le héros.

7 – البطل المزيف Le faux héros.[3]

وعليه فالعلاقة القائمة بين هذه الشخصيات والوظائف، تتصف بالمرونة وقابلية الانتقال والاستبدال، حيث يمكن لمجال وظيفي واحد أن تتجمع فيه عدة شخصيات، كما يمكن لشخصية واحدة أن تشتغل عدة مجالات.

---

[1]- ينظر: فلادمير بروب، مورفولوجيا القصةص: 79.

[2]- المرجع نفسه، ص: 81.

[3]- الحميداني جميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، ص25.

ومما يلاحظ على توزيع الشخصيات وتفرعها لدى **بروب** هو التقليل من أهمية نوع الشخصية وأوصافها، وذلك ما هو أساسي عنده هو الدور الذي تقوم به فالشخصية لم تعد مهمة في حد ذاتها وإنما في الأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال.

كما يشير **بروب**، إلى أن الوظائف يمكن أن تتشكل في صورة جوهرية عبر ثنائيات زوجية (صنع/انتهاك، إساءة/تصليح الوضع، النقص/القضاء على النقص، صراع/انتصار) وقد تتلاقى هذه الوظائف في مجموعات ثنائية الحدود أو ثلاثية أو رباعية أو أكثر حسب أهمية كل مجال، وتنشأ عن ذلك أربعة أنماط قصصية[1].

إلى جانب الوظائف والشخوص يوجد هناك عناصر وصل ضمن الحكاية والتي تقوم بمهمة الاتصال بين الشخوص مثل الأخبار والمعلومات والتي يتلقاه كل من البطل والمتعدي، بالإضافة إلى الدوافع الشخصية التي تكون وراء مختلف المواقف مثل الغيرة والطمع، علاقات القرابة...إلخ.

من هنا، يخلص **بروب** لتعريف الحكاية العجيبة من الجهة المورفولوجية كونها تطورا ينطلق أساسا من الإساءة إلى الزواج أو أي وظيفة تعمل على القضاء على النقص مرورا بالوظائف الأخرى، ويطلق **بروب** على هذا التصور مصطلح "المتتالية" وبتعبير آخر يمكن تعريف الحكاية العجيبة بأنها متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص وتنتهي بالزواج أو أي وظيفة تمكن من حل العقدة.

توظف كل حكاية متصوران اثنان[2]:

الانفصال: وهو الذي يمكن أن يحصل على مستوى الشخصيات في حالة الفراق أو الوفاة ويمكن أن يحصل على مستوى الشخصية كأن يغادر البطل مكانا، كما يمكن أن يحصل الفراق بين الشخصية وممتلكاتها كأن يسلب من البطل الخاتم السحري، وتعد وظائف **بروب** التالية (رحيل، انطلاق،

[1] – بورايو عبد الحميد: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص22.
[2] – الحميداني جميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص26.

انتقال) أشكالا مختلفة للانفصال ويترتب على كل انفصال افتقار ما يتطلب السعي من أجل ما من شأنه إصلاح هذا الافتقار أو إرجاع التوازن.

الاتصال: إذ يتخذ بين شخصين أو أكثر بين شخصية وممتلك ثمين ويمكن اعتبار وظيفة عودة شكلا من أشكال الاتصال وبالتالي يمكن استنباط التقابل الزمني التالي:

ما قبل≠ مابعد

الوضع الأصلي≠ الوضع النهائي

انفصال البطل≠ اتصال البطل

إثر هذا اتخذ عدد من الباحثين منهج **بروب** أساسا لأبحاثهم إلا أنه وبأي حال من الأحوال لا يمكن أن تسلم أي نظرية نقدية أو ممارسة إجرائية في الانتقاد، فعلى الرغم من الدور الذي لعبه هذا المشروع في فتح آفاق واسعة أمام السيميائيات السردية خاصة والأدبية عامة، لم ينجح في بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن الحكائي وفاعلة فيه من جهة ومن جهة ثانية فقد وضع التحليل في المستوى السطحي حيث إن السردية لم تتناول غالبا من خلال تجليها المعطى من خلال التحقق النصي[1].

[1] – ينظر: بنكراد سعيد ، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر،2ط2003، ص24-25.

محصلة الطرح:

وخلاصة القول نستنتج أنه مما سبق بأن **فلادمير بروب** قد خدم الحكاية الشعبية الروسية بطريقة من الطرائق، بمقارنتها في ضوء البنيوية اللسانية مع الاستفادة من آليات الشكلانيين وتصوراتها النظرية والتطبيقية حينما توقف عند معطيات المبنى الحكائي، وهكذا فقد درس بروب مائة حكاية عجيبة برصد إحدى وثلاثين وظيفة وسبع شخصيات أي درس الوظائف الثانية في علاقتها بالعوامل أو الفواعل الأساسية مع استبعاد المكملات والمعطيات الخارجية المساعدة والغرض الكلي من تلك الدراسة هو جرد الأنساق البنيوية العميقة التي تتحكم في اختلاف الأشكال الحكائية وتعدد مضامينها واختلاف محتوياتها وتغيير شخصياتها وبذلك يكون بروب المؤسس الحقيقي للسيميائيات السردية التي طورها **غريماس وجوزيف كورتيس وجاك فونتاني** ومجموعة انتروفيون.

- **مؤخذات كلود لفي ستراوس في السيميائيات السردية:**

إن النظرية السردية —كما يذهب **كوكوردا**– تعترف بمصدرين أساسيين (من جهة أعمال **بروب** حول الحكاية الروسية ومن جهة أخرى أبحاث **ليفي ستراوس** حول الأسطورة فقد احتفظت من المصدر الأول بفكرة المنظومة التركيبية لمستوى فوق جملي للحكي واحتفظت من الثاني بفكرة المكون الدلالي [1](Composante Sémantique) وهذا ما يجعلنا في إطار يتعدى التمظهر الخطابي ويجاوزه، ويضعنا كذلك حيال المتن نقسه تقريبا، إذ ليس هناك فرق شاسع بين الحكاية والأسطورة بحيث يرى **دوميزيل**[2] إنه قضى حياته في تحديد الفروق بين هذين الجنسين من دون أن يهتدي إلى نتيجة، ثم إنه ليس ثمة من داع جدي لفصل الحكايات عن الأساطير لكن بعض الباحثين —**لفي ستراوس**– يرى أن الفرق بين هذين الجنسين يعود في المقام الأول إلى أن (الحكايات مبنية على تضادات أضعف من تلك التي نجدها في الأساطير، فهي ليست تضادات كونية أو ما ورائية أو طبيعية كما هي في الأساطير بل يغلب عليها الطابع المحلي أو المجتمعي أو الأخلاقي كما نجد في المقام الثاني أن الحكاية تظل أقل خضوعا من الأسطورة بمقتضيات التماسك المنطقي والاستقامة الدينية

[1] - J.P cocordar, p208.

[2] - J.C.Coquet (sémiotique, l'école de Paris, ed Hachette 1982, p39.

والضغط الجماعي، وذلك بالضبط لأنها تقوم على مصادرة محققة لموضوعات لا تجد تحققها الفعلي إلا في الأسطورة)[1].

والظاهر أن اللجوء إلى المتن الحكائي أو الأسطوري إنما يعود لكونه مبنيا (خاصة الحكائي) على مبدأين أساسيين في البحث العلمي كما لاحظ جون **كلود كوكي** وهما:

1 البساطة Simplicité

2 العمومية Universalité

فالبنيات السردية في الأدب الشفوي تعرف "بقلة التركيب (والتعقيد) على خلاف تلك التي تنتمي إلى الأدب المكتوب، وأفضل طريقة يمكن البدء بها هي تحليل الحكاية الشعبية قبل الحكاية العالمة (Conte savant) ولعله النهج الذي اتخذه **غريماس** بعد أن استخرج الأشكال الأولية للسرد في الفلكلور ثم اهتم بعد ذلك بوصف بنيات نص أدبي لا يتعدى 200 صفحة "الصديقان" (Deux amis de Maupassant) كما يبدو الأدب الشفوي من جهة أخرى منفصلا المتلفظ المنتج للملفوظ.

أما مبدأ الشمولية Universalité فيبدوا ماثلا في الحكي الشفوي الممتد جغرافيا وتاريخيا والذي يقدم "ضمانا لعمومية الأشكال السردية ابتداء من **غريماس** وتنظيراته وتطبيقاته التأسيسية أبدت رغبة جامحة في تحديد الجامع والثابت بين كل الخطابات انطلاقا من المبدأين المذكورين (البساطة والعمومية) مستعينة بكل المفاهيم والمناهج والطرائق (اللسانية والفونولوجية والفلكلورية والأنتروبولوجية...إلخ) التي بوسعها الوصول إلى البنيات القاعدية، الأولية المتحكمة في توليد الدلالة.

ويتبين لنا بعد الاطلاع على نقد **ليفي ستراوس** لمرفولوجيا **بروب** وقراءه **غريماس** لكليهما أن هناك مسار رابطا بين هذه المشاريع على اختلافها بحيث يبدو من المستحيل دراسة الأصول

[1] – ليفي ستراوس، الإناسة البنيائية (القسم الثاني) ج2، تر: حسين قيسي مركز الإنماء القومي، لبنان1990، ص118.

السيميائية الفرنسية دون الارتداد إلى المبحث الفلكلوري مع **بروب** والمبحث الأنتربولوجي البنيوي مع **ليفي ستراوس ودوميزيل**[1].

- **ليفي ستراوس**[*] **وتعميق البحث السيميائي السردي:**

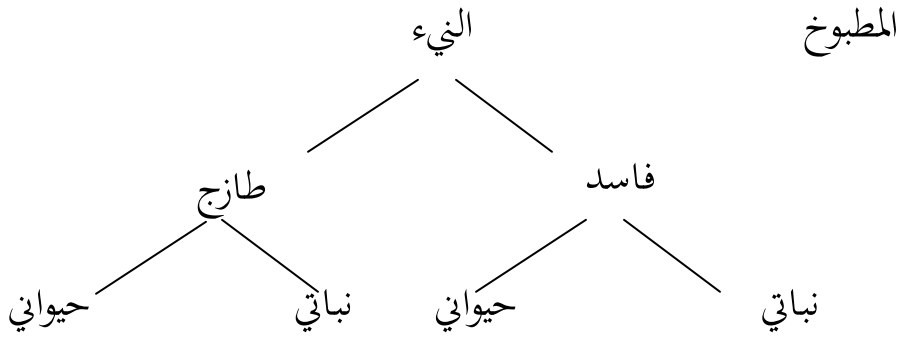
لم يزل البحث السيميائي معترفا بفضل **بروب** الذي مكنه من التعرف على تركيبة علم التركيب للنحو السيميائي السردي العميق، بحيث سعى كل من **ليفي ستراوس وغريماس** إلى تعميق منهجية **بروب** وتفصيل مفاهيمه فاتحين بذلك طريقا جديدا للقواعد البنيوية الصارمة التي لا تقبل إلا عدد محدود من النتائج والتي تنظم تركيبة كل الحكايات الجينات المنقولة بواسطة التقليد الشفوي الروسي (والشعوب الأخرى) "لكن فضل التعريف بالتركيبة الدلالية لهذا النحو السيميائي السردي العميق يرجع إلى أبحاث **ليفي ستراوس** حول الأسطورة وهي تمثل الجزء الأكثر صعوبة وتعقيد" مقارنة بالأول (**بروب**) فبعد قراءة معمقة لمقاربة ليفي ستراوس البنيوية وجد القاموس السيميائي أن تأويل **أسطورة أوديب** من طرف **ليفي ستراوس** سمحت بالتعرف في أعماق الخطاب على بنيات سيميائية تمتلك علما تركيبيا Syntaxe ودلاليات أساسية، وفي الوقت نفسه يكون هذا التأويل قد أهمل خصوصية الخطاب الأسطوري ذلك أن بنيات سيميائية مشابهة سييسر كل الخطابات (الشعرية الخالية...) وهذا يعني إمكانية دراسة خطابات أخرى غير الأسطورة.

وقد قدم غريماس في كتابه "المعنى" تحليلا مفصلا لأسطورة "بوروروBororo" مظهر الطريقة التي تتوزع بواسطتها المستويات التنظيمية للحكي، فالمضامين العميقة في المستوى الاستبدالي تندرج ما

[1] – ينظر: دايري مسكين، سيميائية جوزيف كورتيس، أسسها النظرية وآفاقها التطبيقية، مذكرة لنيل شهادة ماجستير مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي، جامعة وهران (السانيا)2003/2002، ص37–38.

[*] كلود ليفي ستراوس: (Claude Levi Strawss) 28–11–1908 /30أكتوبر 2009 عالم اجتماع فرنسي، بدأ تكوينه بدراسة الفلسفة غير أن هذه النظريات المجردة الاعتباطية البعيدة عن الواقع الاجتماعي ما لبثت أن حبست آماله فسافر إلى البرازيل حيث درس علم الإجماع واكتشف أعمال علماء الإنسان الأمركيين (غير المعروفة في أوروبا آن ذاك) مثل بواس وكروبر ولووي، وبعد عودته إلى فرنسا سنة 1948 قدم أطروحته المتعلقة بالمشاكل النظرية للقرابة، أنتخب أستاذا في كوليج دوفرانس 1959 شغل كرسي الأنتروبولوجيا الإجماعية الذي كان لمرسيل موس من قبله، فكان لأعمال ليفي ستراوس وتعليمه أثر بليغ في مجال علم الإنسان والتحقيق الأنتربولوجي الميداني.1 البنيات الأولى للقرابة.2مدارات حزينة.3 سودس دوبرازيل. 4الأنتربولوجيا البنيوية.

يصطلح عليه **ليفي ستراوس** بـ"السنن Code" (إذ هو عبارة عن بنية شكلية ترد بكونها مشكلة من عدد قليل من التصنيفات السيمية (Sèmes) وتتميز في المقابل كذلك بأنها تقبل التعالق فيما بينها، وتنتج بذلك سيميمات (Sémèmes) وتسمح هذه الأخيرة بالتعرف على مجموع المضامين المطروحة التي تنتمي إلى البعد المختار في العالم الأسطوري)، والسيم كما جاء في القاموس السيميائي يعتبر الوحدة الصغرى للدلالة على مستوى المحتوى (Conteme) وتعتبر السيمات (Sèmes) عوامل مكونة للسيميمات (Sémèmes) تماما كتشكل الفونيمات (Phonèmes) من الفيمات (Phemes) على مستوى التعبير (expression) ففي أسطورة برورو Broro المتخذة كمرجع "نجد أن سنن التصنيفات الغذائية مطروحة عبر تراتبية تقابلية:



في نحو هذا التوالد المتعاقب:

فالسيم يولد سيميمات: "نيء+طازج+حيواني" أو "نيء+طازج+نباتي"

ليفي ستراوس أن هذه السيميات تتكفل بها لكسيمات وفق التطابق التالي:

نيء + طازج + حيواني ← فهد

نيء + طازج + نباتي ← غزال

نيء + فاسد + حيواني ← نسر

نيء + فاسد + نباتي ← سلحفاة

مثل هذه اللكسيمات (أو الممثلون) تعمل من جهة، كحامل للسيميمات المثبتة عن مجموع السنن ومن جهة أخرى تعمل كعوامل (Actants) والأكثر تمظهرا من هذه اللكسيمات (من خلال ميزاته التصويرية) يحول إلى التركيبية الخطابية ويعتبر بذلك غير ملائم للمنطق العميق فإنشاء عمل علمي كما تقول **اينوا** يقرض التركيز على العلاقات الأكثر تجريدا والتي تسمح بمقابلة جزء مع جزء آخر من النص ذلك لأن هذه العلاقات تبدو أكثر انجذابا إلى شكل المحتوى من شكل التعبير[1].

ضمن هذا الإطار يتضح أنه من إحداث المفارقة من اللازم التمييز بين السيمات التي يمكننا استخراجها من المضامين المتمظهرة للحكي وبين سماة البنية العميقة، فمن خلال التحليل الذي أورده **ليفي ستراوس** لأسطورة **برورو** حول النيء والمطبوخ نجد أن السيمات المحايثة المصنفة والمرئية ترجع إلى السنن ومن الواجب إعادة بنائها من خلال لسانيات واصفة.

يظل هذا الزوج أو الثنائي من المفاهيم الإجرائية الرئيسة ضمن مقاربة التحليل البنوي الذي جذب انتباه السيميائيين، وعليه فاستنادا إلى الأنموذج الفونولوجي تمكن التحليل الأنتربولوجي (وإثره يرد السيميائي) من بناء وصف دلالي "ففي المستوى المحايث وفي عمق مستوى التمظهر اللساني، أين تنتظم الوحدات المركبة Complexes أو الأولية المكونة للسان، نجد علاقة تجانس Homologie تسمح بتمثيل منظومتها: ذلك أن علاقة الفونيمات (الوحدات المركبة للعبارة) ب: الفيمات (الوحدات الأولية للعبارة) كعلاقة السمات (الوحدات المركبة للمضمون) بالسيميمات، وهذا ما يجعل أسلوب وصف مأخذ الدلالة مشابها للنهج الفونولوجي، والملاحظ أن لا معنى للسيم إلا بعقلانية مع سيم آخر واستثمار هذه العلاقات سواء في شكل تضاد أو تناقض، مكنت من بناء الأنموذج الغريماسي المتمثل في المربع السيميائي والذي يمثل البنية الأولية للدلالة ويعتبر بذلك من المفاهيم الرئيسية في المقاربة السيميائية.

إثر هذا ومن خلال الرجوع إلى مورفولوجيا **بروب** وبنيوية **ليفي ستراوس** أن السيميائيات الفرنسية ماكانت لتؤدي أشواطها التأصيلية مع **غريماس** وماكانت تعاين ذلك التأصيل المنهجي

[1] – – ينظر: دايري مسكين، سيميائية جوزيف كورتيس، أسسها النظرية وآفاقها التطبيقية، ط1، 41-42.

والتطبيقات والواسعة لو لا المرجعين المذكورين، بحيث تتجلى هذه المباحث الثلاث كاستمرارية لمشروع واحد على الرغم من اختلافها[1].

غريماس والمشروع البروبي:

يمكن القول إجمالا أن قراءة **غريماس** للمشروع البروبي كانت محاولة لاستيعاب هذا النموذج التحليلي ضمن تصور نظري جديد للحكاية يمنع عناصره من مسارب باللغة الغنى والتنوع ولهذا السبب لا يمكن فهم الانتقادات التي وجهها **غريماس** لتحليلات **بروب** إلا ضمن المشروع الذي كان يحاول بناء عناصره، وهو مشروع قائم في جزء منه على الأقل على تعديل المشروع الأول تشذيبه.[2]

ولئن كانت هذه الانتقادات تشير إلى ما يفصل بين الرجلين فإنها، تعد في نفس الآن ما يربط بينهما، فهي تشير إلى وجود نوع من الاستمرارية بين مشروعيهما بل يمكن القول إن مشروع **غريماس** ما كان له أن يرى النور لو لا وجود هذا العمل الجبار الذي قام به بروب وفي هذا المجال يلاحظ **كلود زيبرغر** "**claude zilberberg** "أن مهمة **غريماس** اتجاه المشروع **البروبي** تتلخص في نقطتين أساسيتين:

1 – أنها تشكل نوع من الإصلاح بالمفهوم القانوني للكلمة لما قام به النقد المدمر الذي صاغه **ستراوس** ضد المشروع البروبي.

2 – أنها تشكل أيضا نوع من التقليص، خاصة بعد ظهور كتاب "الدلالة البنيوية" والأمر يتعلق بقلب لزاوية النظر، فعوض الاستمرار في البحث عن الكوني (الحكاية الوحيدة) كما فعل ذلك **بروب،** كان من الضروري التوجه نحو معرفة التمفصلات الأولى للنص السردي.[3]

ويمكن تحديد الصياغة الجديدة للمشروع البروبي في المحاور التالية:

[1] – ينظر: دايري مسكين، سيميائية جوزيف كورتيس، أسسها النظرية وآفاقها التطبيقية ،ص43.

[2]- بن كراد سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص: 34.

تعريف الوظيفة: يلاحظ **غريماس** أن هناك خللا في تعريف الوظيفة عند **بروب** أو على الأقل ليس هناك محدد نظري واحد يستند إليه **بروب** في تعريفه لكل الوظائف، فالتعريف الذي يعطيه للوظيفة قائم على وجود فعل ما تحدد من خلال شخصية ما. وهذه الشخصية تتحدد تبعا لذلك من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشمل عليها الحكاية[1].

فإن كان الفعل هو أساس تعريف الوظيفة فإن الدارس كما يرى ذلك **غريماس** سيحتار أمام التناقض الذي يميز تعريف وظيفتين "فإن كان رحيل البطل باعتباره شكلا أشكال النشاط الإنساني يعد فعلا أي وظيفة، فإن النقص لن يكون كذلك ولا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة بل هو حالة تستدعي فعلا "[2]

إن هذا الخلل في تعريف الوظيفة وما يترتب عنه من نقل للإشكالية السردية من موقع إلى آخر، سيدفع **غريماس** إلى استخلاص ما يلي: "ذا أخذنا في الاعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية فإن سنخرج بانطباع مفاده أن هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث كونها تحتوي على روايات مختلفة وتعد تعميما لدلالة هذه الروايات باعتبارها تلخيصا لمختلف مقاطع الحكاية أكثر مما تعين مختلف الأنشطة التي يقوم فيها التابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منتظم وهكذا عوض الحديث عن الوظيفة وعن شكل وجودها يجب الحديث عن الملفوظ السردي وحينها ستأخذ الوظيفة الصيغة التالية:[3]

(م س = و(ع^1.ع^2.ع^3))

(م س = ملفوظ سردي، و: وظيفة، ع: عامل)

[1] – ينظر بنكراد سعيد ، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص33-34.

[2]- المرجع نفسه، ص: 35.

[3]- المرجع نفسه، ص: 36.

مستويات تنظيم السردية:

بالإضافة إلى الخلل الذي صاحب تعريف الوظيفة فإن **غريماس** يسجل وجود خلل آخر وهذا الخلل هو الذي عاق تطور المشروع البروبي في منطلقاته النظرية الأولى ينظر إلى المعطى الحكائي من خلال التجلي السطحي ويعتبر هذا التجلي حقيقة نصية خالصة مما يقع على السطح هو وحده القابل للتصنيف والنمذجة رغم تنوع المتن وتعدده رغم تركيب **بروب** على الروايات المختلفة لنفس الحكاية فإن غياب الوحدات السردية أو حضورها لا يفسر من خلال وجود ذاكرة للنص وذاكرة للقارئ بل يفسر من خلال وجود روايات متعددة لحكاية واحدة فما هو غائب عن النص يعوض بما يشبهه في نص آخر وذلك أنه يمكننا العثور في حكاية أخرى على ما هو غائب في حكاية سابقة[1].

الخطاطة السردية بديل للتتابع الوظيفي:

استنادا إلى تصور **ستراوس** الذي كان أول من أثار الانتباه إلى وجود إسقاطات استبدالية تغطي السير التوزيعي للحكاية (وهذه الإسقاطات هي التي دفعته إلى الحديث عن إمكانية المزاوجة بين الوظائف) فإن غريماس ينظر إلى الحكاية باعتبارها بنية تحتوي على ذاكرة تنظم مجموع العناصر المستترة منها والظاهرة فالملفوظات السردية يمكن مزاوجتها لا بفعل التجاور النصي لكن بفعل تباعدها عن بعضها البعض، فهذا الملفوظ يستدعي بل يذكر بنقيضه الذي سبق طرحه ستبدو وحدات سردية جديدة (متقطعة بالنسبة للنسيج الحكائي ولكنها مكونة من علاقات استبدالية تقوم بالتقريب بين المحمولات / وظائف) كأزواج.

- رحيل (م) عودة
- وجود النقص (م) إلغاء النقص
- إقامة المحضور (م) إلغاء المحضور

[1] - بنكراد سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ط36-37.

إن هذه الوحدات الاستبدالية تلعب داخل الترسيمة التوزيعية دور المنظم للحكاية كما تشكل هيكلها، بل يمكن القول إن التعرف على هذه الاسقاطات الاستبدالية هو وحده الذي يسمح لنا بالحديث عن وجود بنيات سردية.[1]

وعلى هذا الأساس لا فائدة من البحث عن السردية في التتابع الوظيفي كما فعل ذلك **بروب**، بل يجب البحث عنها في ما هو سابق عنها وبعبارة أخرى، يجب الاعتراف أن السردية في كيان منظم بشكل سابق على تجليها، في مستوى غير مرئي من خلال تجلي النص.

ومن جانب آخر عوض أن يكون التتابع الوظيفي مجرد جرد إحصائي يختصر الأحداث المروية داخل القصة، فإنه سيحول إلى قواعد تركيبية تحكم البناء النصي في مستواه التوزيعي، وبتعبير آخر هناك إلى جانب العلاقات الاستبدالية التي تصادف علاقات توزيعية قابلة للعب دور بنيات سردية، وهذا سيحل التعرف على هيكل علائقي منظم للحكاية محل التعريف البروربي للحكاية القائم على تتابع واحد وثلاثون وظيفة.[2]

رغم كل ذلك فإن هذه التعديلات وهذه الانتقادات لا تقلل من أهمية **بروب** ولن تمس في شيء من قيمته التاريخية وسيظل هذا المشروع رغم نقائصه التي لا يخلو منها أي مشروع طموح، قمة في تاريخ السيميائيات السردية ومرجعا أساسيا لكل الذين يريدون الإطلاع على المنجزات الحديثة للسرديات بل يمكن القول: "إن قيمة المشروع البروبي لا تكمن في عمق التحليلات التي تسنده، ولا في دقة الصياغات فإنما في طبيعته الاستفزازية وفي قدرته على إثارة الفرضيات، ومن هنا فإن ما يميز منهج السيميائيات السردية هو تجاوز خصوصية الحكاية العجيبة، والمهمة الملقاة حاليا على عاتق هذا المنهج هي تعميق مفهوم الخطاطة السردية بصيغتها التقنينية"[3].

[1]- بنكراد سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص38

[2]- المرجع نفسه، ص: 39.

[3]– المرجع نفسه، ص: 39–40.

معالجة غريماس لنظام السرد:

يذهب الباحث محمد ناصر العجمي في كتابه الخطاب السردي نظرية **غريماس** "أن النظام الدراسي عند **غريماس** ينتظم إلى مستويين"[1]:

1 – **المستوى السطحي**: الذي بدوره ينقسم إلى قسمين:

أ – **المكون السردي**: يقوم أساسا على دراسة الترسيمية السردية للخطاب والبرنامج السردي بما يتضمنه من ملفوظات (الحالة والفعل) وعناصره بالإضافة إلى تحديد العاملية وتوزيعها.

ب – **المكون التصويري**: يتمثل في استخراج الأنظمة الصورية المتضمنة في الخطاب والمبثوثة في ثنايا نسيجية.

2 – **المستوى العميق**: يتجلى من خلال بنية النص العميقة التي يتم دراستها وتحليلها انطلاقا من الوحدات المعنوية الصغرى المكونة لها.

وسنفصل فيما يلي في هذه المستويات:

المستوى السطحي:

أ – المكون السردي: Composant Narratif

– **التعريف بالسردية** : La narratif السردية أو علم السرد هي مجموعة الخصائص أو العناصر التي تميز العمل السردي من غيره ويعرفها **غريماس** بقوله: "تقوم السردية على مجموعة الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل –ألسنيا– جملة من التصرفات الهادفة التي تحقق مشروع أي أنها تتابع لحالات وتحولات متنوعة تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل ويمكن أن تتجاوز خاصية السردية الخطابات الأدبية إلى غيرها من الخطابات الأخرى: الأفلام السينيمائية والإعلانات وغيرها والتي يمكن أن تنشق منها قصة أو سرد.

[1] – العجمي محمد ناصر ، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس1991، ص31.

- **الملفوظ السردي** : Enoncé ,narratif أدى الاهتمام بالسيميائيات إلى الاستعاضة عن فكرة الوظيفة La fonction بالملفوظ السردي والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحيان بالجدول الإدراجي وتتصل أحيانا بالجدول التعاقبي Diachronique فتنشئ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في العلاقات المختلفة [1] يمكن القول أن كل الملفوظ السردي يعادل وظيفة (عامل) ويمكن التمييز بين شكلين من أشكال الملفوظات السردية:

أ - **ملفوظات الحالة** : تتحد ذوات الحالة في وجودها السيميائي من خلال (نعوت، محولات) بالفعل ولا يمكن الاعتراف بهذا كذوات حالة إلا في حالة تعالقها مع موضوعات القيمة وتشارك في مختلف العوامل القيمية [2] تكون مكتوبة على الشكل التالي وصلة (ف.م) وبما أنم الصلة تنفصل إلى عنصرين متناقضين فإننا نكون أمام نوعين من الملفوظات الحالة ملفوظات وصلية: (ف*م) وملفوظات فصلية (ف*م).

ب - **ملفوظ الفعل**: تقوم على التحول من حالة إلى أخرى، وتكتب على الشكل التالي: تحويل (ف–م) والتحويل باعتباره انتقالا من حالة إلى أخرى فإنه يأخذ شكلين اثنين[3].

- **تحويل وصلي** : يحقق الانتقال من حالة يكون فيها الفاعل منفصلا عن موضوع قيمته إلى حالة يكون فيها متصلا بها.

- **تحويل فصلي**: ينتقل من حالة يكون فيها الفاعل في حالة وصله مع موضوعه إلى حالة فصله عنه

[1] – ينظر دقة بلقلسم ، بنية الخطاب السردي في سورة يوسف، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006، ص02.

[2] – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص02.

[3] – بن مالك رشيد، المكون السردي في النظرية السيميائية، ط04. HTPP//WWW.Philadelphuiedn.jo

- **المقطوعة السردية** : Séquence, narratif يعرفها **غريماس** بأنها وحدة مستقلة عن وحدات الخطاب السردي تستطيع الإشغال كقصص كما يمكن أن توجد مكملة كجزء من الأجزاء التي تشكله، ويعين المكان الذي تحتله وظيفتها في التنافس العام للبنية السردية[1].

- **البنية العاملية**: Structure actantielle تعتبر البنية الفاعلية من أهم عناصر البنية السطحية ويمكن تحديد بأنه استعادة استبدالية للسير التوزيعي للأحداث المروية داخل قصة ما، فإنه يحدد من زاوية الدلالة بإنتاج للسير التوزيعي لهذه الأحداث[2].

يتحدد معطى العامل في السيميائيات السردية في المستوى ما وراء لغوي وذلك باستثناء على بنية التواصل التي تفرض وجود رسالة ما وهذه الرسالة تتطلب وجود مرسلا ومرسلا إليه بقدر ما تتطلب ذاتا وموضوعا[3].

واستفاد غريماس في تحديده لنموذجه العاملي كل من الشكلانيين الروس وعلى رأسهم فلادمير بروب وأبحاثه حول الحكايات العجيبة[4].

كما اعتمد **غريماس** في بناء تصوره لنموذجه العاملي على النحو البنيوي عند **تسنير** Tesniére إذ ينطلق من ملاحظة هذا الأخير التي شبة فيها الملفوظ البسيط بالمشهد "فالملفوظ عنده هو الجملة أما الراقد الثالث الذي استقى منه **غريماس** نموذجه العاملي فتمثل في العوامل في المسرح كما تحدث عنها **سوريور** Souriar، فقد استخلص **سوريور** انطلاقا من تحليله ودراسته لنصوص مسرحية نموذجا يتمحور حول مجموعة التطورات والتحولات الموجودة في النص المسرحي وأسس انطلاقه من ذلك نظرية خاصة بالأدوار قسمها إلى ستة أدوار[5].

---

[1] – ينظر: بن مالك رشيد، قاموس المصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)، ط1، ص191.

[2] – بنكراد السعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2007، ص24-25.

[3] – محفوظ عبد اللطيف، البناء والدلالة في الرواية (مقارنة من منظور سيميائة السرد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص66-67.

[4] – ينظر: لحميداني لحميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، ص33.

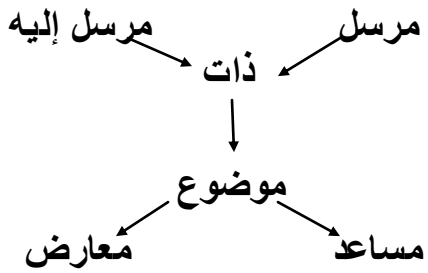
[5] – المرجع نفسه، ص33.

انطلاقا من هذه الروافد الثلاث خلص **غريماس** إلى صياغية الصورة النهائية للبنية العاملية والتي تتكون من ستة عوامل موزعة على ثلاث مجموعات وقد مثل **غريماس** ذلك بالرسم الآتي:

المرسل ←الموضوع ← المرسل إليه

المساند ← الذات → المعارض

ويرى **آن أوبرسفالد** Anne Ubersfeled أن هذا الأنموذج تأسسعلى خلل ضمن داخل جملة العوامل في خاناتها الحقيقية إذ أن المرسل يطلب من الذات تحقيق موضوع لفائدة المرسل إليه وهذا يعني أن السهم يجب أن يمر من المرسل إلى الذات ثم إلى الموضوع إذ يصبح من المتعذر قراءة الترسيمة على هذا النحو لأن من غير المعقول أن يطلب المرسل شيئا من الموضوع من حيث أنه مسعى ليس ذاتا "يتمثل النقص الثاني في مكانية وجود مساندة أو معارضة وليس للذات إي فرضية انزلاق السهام المتجهة نحو الذات التي تغدوا شكلا أجوف لا قيمة له من دون موضوع يشحنها دلاليا وقيميا ومع ذلك لا يمكن إغفال حالات كثيرة تكون فيها المساندة أو المعارضة للذات كوجود، وقد اقترح آن **أوبر سفالد** ترسيمة مغايرة قليلا لتبرير المقروئية.



إلا أن هذه الترسيمة هي الأخرى تعاني من خلل آخر يتمثل في السهم الموجه من الذات كذات إنما يعاينها أي بموضوع المسعى[1]

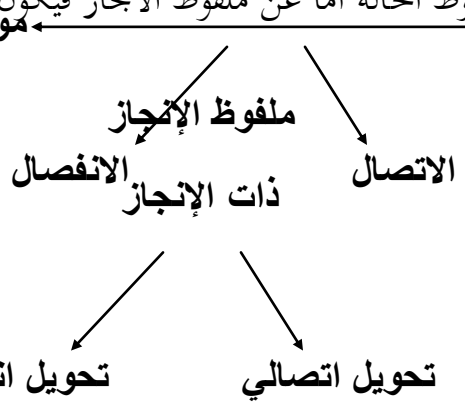
تنبني هذه الأزواج الثلاثة المكوّنة للبنية العاملية على ثلاث علاقات حسب المحاور التالية:

محور الرغبة : يجمع هذا المحور بين الذات والموضوع المرغوب فيه فعلاقة الفاعلين بموضوعاتهم تستند إلى هذا المحور وفقا لمبدأ الاتصال والانفصال [2] أي أن علاقة الذات بموضوعها صراعية جدلية حيث تتحرك العملية السيميائية من الامتلاك إلى العقد في دورة لا ينتهي إلا بتسوية وتأليف ويمكن تمثيل ذلك بالشكل التالي:

[3]

ملفوظ الحالة

وهذا بالنسبة إلى ملفوظ الحالة أما عن ملفوظ الانجاز فيكون على الشكل الآتي:



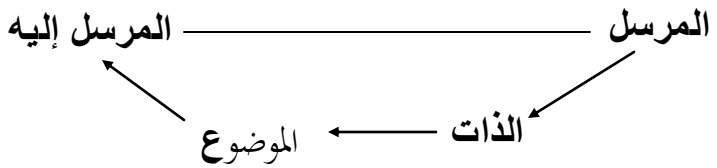
وانطلاقا من ذلك فإن علاقة الرغبة بين الذات وموضوع قيمتها تقوم على ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال أو الانفصال كما تقوم على ملفوظ الانجاز الذي يجسد هذا التحول الاتصالي أو الانفصالي.

[1] – بوطاجين السعيد، الإشغال العاملي (دراسة سيميائية لغدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص16-17.

[2] – مفتاح محمد، ديناميكية النص الأدذبي (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب3ط2003، ص12.

[3] الحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص34.

محور التواصل: وهو الذي يجعل ذلك التعالق بين المرسل والمرسل إليه ولفهم العلاقة بينهما ضمن بنية الحكاية ووظيفة العوامل يقترض مبدئيا أن كل رغبة من ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه **غريماس** "مرسلا" كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتي بطريقة مطلقة ولكنه يكون موجها إلى عامل آخر يسمى "مرسلا إليه"



فالمرسل يرغب الذات بلوغ موضوع القيمة، والمرسل إليه هو الذي يعرف ما إذا قامت الذات بانجاز الفعل على أكمل وجه أم لا.

محور الصراع: يتضمن هذا المحور كل من المساند أو المعارض فبظهور المساند على مسرح أحداث القصة تتضح ملامح البرنامج السردي القائمة على مبدأ الثنائية أن كل برنامج سردي بالإضافة إلى قاعة الأصلي يحاط بمساندين هم بالطبيعة معارضين للبرنامج الآخر والعكس[1].

البرنامج السردي: Programme narratif يتمثل هذا في تواصل الذات الفاعلة بعلاقة رغبة بموضوع ما فإنها تسعى للاتصال به، فإما أن تقلع في تحقيق ذلك أولا سميت هذه السلسلة من التحولات التي يقوم الذات لتحقيق موضوعها بـ"البرنامج السردي".

فالبرنامج السردي هو تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها، إنه التحقيق الخصوصي للمقطوعة السردية في حكاية معطاة [2] ويمكن صياغة البرنامج السردي في حالتين متميزتين:

[1] – بومعزة رابح، من مظاهر إسهام مدرستي بلويس والشكلانيون الروس في تطور السيميائيات السردية، الملتقى الوطني السيمياء والنص الأدبي 15-16 أبريل 2002، جامعة بسكرة، ص224.

[2] – بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص148.

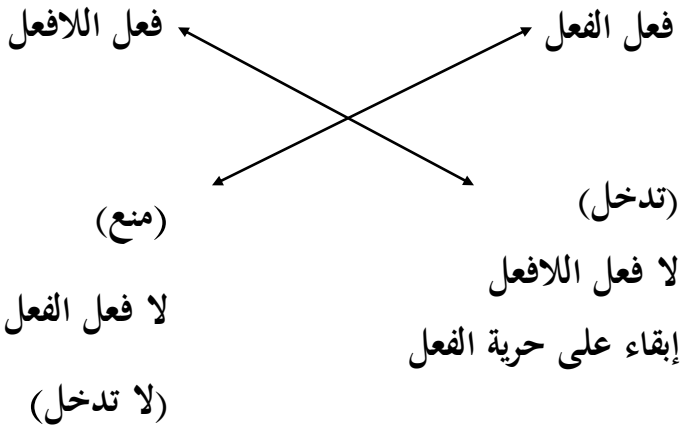
1. الامتلاك ب.س.و[ف1 ← (ف2∩م)]

2. الفقدان ب.س.و (ف2∪م)

يمكن لهذا البرنامج السردي البسيط أن يتحول إلى برنامج سردي معقد تحولا مشروطا بالمرور الاضطراري غير برنامج آخر سمي البرنامج الأول، برنامج أساسي بينما البرنامج الآخر برنامج ملحق.

الرسم السردي : تتبنى البرامج السردية التي يحركها الفاعل أساسا على رسم سردي ينظم تعاقب الملفوظات في شكل أطوار أربعة متماسكة البناء ومرتبطة فيما بينها، ارتباطا وثيقا خاضعا لمبدأ الدرج والافتراضات المنطقية وهي التحريك (manipulation) الكفاءة (compétence) الأداء (performance) التقويم (section)[1].

أ – **التحريك**: manipulation تسعى الذات الفاعلة للاتصال بموضوع قيمتها بناء على طلب المرسل، ويطلق على هذا الفعل الصادر من المرسل بالتحريك فالتحريك هو "فعل إقناعي بالدرجة الأولى أي أن المرسل يحمل الذات على تبني مشروع معطى وتنفيذه" [2] وتجمع بين المرسل والذات الفاعلة مجموعة من العلاقات وتبعا لطبيعة العلاقة بينهما يأخذ التحريك أشكالا مختلفة يولد إمكانات أربعة يمكن تمثلها في المربع السردي:



[1] – بن مالك رشيد، السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001، ص26.

[2] – – المرجع نفسه، ص28.

ب – **الكفاءة:** compétence تجلي ذلك التمثيل للفعل وتعرف بأنها "تفيد البرنامج السردي يضمره كل سلوك مبرز"[1] وتنطوي الكفاءة على تنظيم مندرج الجهات يوجهه الفعل، وهي كالآتي:

1 – جهات إضمار (إرادة الفعل– القدرة على الفعل) وهنا يتأسس الفاعل في اللحظة التي يدرك فيها أنه يجب أو يريد تنفيذ برنامج سردي موكل إليه من طرف المرسل تستند إليه مهمة التبليغ.

2 – جهات التعيين (معرفة الفعل– القدرة على الفعل) وترتبط المعرفة بخبرات وتجارب الفاعل مما يجعله قادرا على توقع برمجة العمليات الضرورية لتنفيذ برنامج معطى وتتموضع على الصعيد المعرفي[2].

3 – جهات التحقيق: تعتبر هذه الجهة من أصعب الجهات وأدقها كما تنطوي عليه من قدرة على إبراز الخفايا التي يضمرها كل فاعل حيث يتم في هذه المرحلة إسقاط عناصر الكفاءة على الأداء الأساسي المحول للحالات، وتختفي الأطراف المحفزة (المرسل) وتظهر الأطراف المضادة للفاعل (الأطراف المعيقة لتنفيذ البرنامج السردي) مما ينتج مواجهة تتم عبرها تحولات أساسية وتنشأ في إطارها المواقع الاستراتيجية للعوامل ومواضيع القيمة وتنقلاتها من طرف لآخر تبعا لقوة الأطراف وضعفها[3].

ج– الأداء : performance تأخذ مرحلة الأداء تمثيل "فعل كينونة" ويمكن اعتبار الأداء "وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص" [4] فالأداء يتكون من الملفوظ فعل يتحكم في ملفوظ حالة أي أن الذات تتحول عن طريق فعل التحول من حالة لأخرى ويتفرع الإنجاز إلى نوعين يتجليان في ملفوظين سردين هما:

أ – **ملفوظ سردي وصلي :** تتحرك في هذا الملفوظ بالانتقال من وضعية انفصال مع موضوعها إلى وضعية اتصال يه ونرمز لهذا انتقال بالمخطط التالي:

[1] – بومعزة رابح،من مظاهر إسهام مدرستي بويس والشكلانيون الروس في تطور السيميائيات السردية، ط237.
[2] – المرجع نفسه، ص238.
[3] – بن مالك رشيد، مقدمة في السيميائيات السردية، دارالقصة للنشرن الجزائر، ط1، 2000، ص02.
[4] – بنكراد السعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ط63.

ف.ت(1)← (ذ1∪م) ← (ذ1∩م)

ب - **ملفوظ سردي فصلي**: تنتقل الذات في هذا الملفوظ من وضعية اتصال موضوع إلى وضعية انفصال به ونرمز لذلك بـ:

ف.ت (ذ1) ← (ذ1∩م) ← (ذ1∪م)

ج - **التقويم**: sanction يعد التقويم عقب سلميات الرسم السردي "فيه يتم النظر في البرنامج السردي المحقق وتقوم النتائج وفقا لالتزامات الفاعل التعاقدية مع المرسل أثناء مرحلة التحريك"[1] حيث يتم تقييم الفعل التحريكي للذات ويكون ذلك على شكل جزاء سواء كان إيجابيا إذا نجحت الذات في تحقيق موضوعها، وقد يكون سلبيا إذا فشلت في ذلك وفقا للعقد المبروم بين المرسل والذات في مرحلة التحريك ويمكن رصد مراحل الرسم السردي في الجدول التالي:

التحريك	الكفاءة	الأداء	التقويم
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
علاقة مرسل/ فاعل منفذ البعد الإقناعي	علاقة فاعل منفذ/ عملية مواضع للجهة إمتلاك الكفاءة	علاقة فاعل منفذ / حالات مواضيع قيمة الفعل التحويلي	علاقة مرسل/ فاعل منفذ علاقة مرسل / فاعل حالة الفعل التقويمي

[1] - بن مالك رشيد، البنية السردية في النظرية السيميائية، ط2، 29.

وعليه يمكن القول إن المكون السردي يشكل جانبا نظريا قائما بذاته يساعد الناقد على التعرف على مجموعة إجراءات التي تمكنه من حل الإشكالات التي يطرحها النص السردي انطلاقا من العلاقة التي تجمع بين الذوات والمواضع القيمة ومدى قدرتها على إنجاز الفعل وبالتالي تتاح لنا إمكانية تحديد نمط تموقعها في الخطاب وذلك عن طريق تتبع وتحليل مساراتها السردية [1]. غير أن دراسة المستوى السردي هنا غير كافية في توضع معنى النص، مما يجب إتباعها بدراسة المكون الخطابي التصويري، هذا الأخير الذي يعنينا على ضبط المسارات الصورية في النص.

المكون الخطابي composant figuratif

يعد المكون الخطابي في المستوى الظاهر أول ما يباشرنا لدى عملية التعرض للنص، كما يعد العنصر المولد في الأدوار التيمية ويتركز هذا المكون حول طرق اكتشاف المضامين وكيفيتها، ويحتوي هذا المكون على مستويين اثنين: مستوى الصورة ومستوى التيمة.

المفردات المعجمية والصورة:

إثر قراءتنا لنص ما ندرك ونسجل من الأخبار والآثار الدلالية وبالتدرج تتبين الدلالة ويحقق البناء التدريجي للدلالة لا بواسطة الإطار القصصي فحسب بل يتحقق عن طريق تنظيم وحدات المضمون التي تحكم علاقات أخرى وتطلق عليها الصورة على هذه الوحدات إلى تعيين على تحديد العاملية والوظائف التي تؤديها[2]

ولما كانت هذه الصورة متولدة من الكلمات التي يحددها المعجم ومسالك تأليفها لزم تحديد هذه المفردات وخاصيتها.

يذهب **غريماس** في تعيينه الاصطلاحي للمفاهيم التي تنتظم حول صورة جوهرية مشتركة مصطلح "الصورة النواتية" وهي الصورة الأساسية المنطوية على إمكانيات تعبيرية ماثلة بالقوة ومسيرة

[1] – ينظر الجرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، دراسات منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص: 197.

[2] – بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص74.

لتحقيق مسارات معنوية (Sémiotique parcours) في سياق الخطاب [1] وتدخل الصورة النواتية في تكوين وحدات تركيبية اكبر تسمى هذه الأخيرة بالليكسيمات (مستوى التمظهر).

من هنا نجد أن ا لسيمات النواتية هي نوع آخر من السيمات يصطلح عليها **غريماس** بالكلاسيمات تتمظهر داخل وحدات تركيبية أوسع تتضمن رابطا بين ليكسيمين على الأقل فالكلاسيم هو السيم السياقي، ومما سبق يمكن اعتبار الصورة وحدة من المضمون الثابتة والمحددة بواسطة نواتها حيث تحقق الافتراضات بشكل متنوع حسب السياقات وتتصور الصورة في الجانبين التاليين[2] :

أ – **جانب المعجم**: يتمثل في تشكل الصورة الجامعة لمجموعة من المعاني والمدلولات المنظمة ومثل هذا المجهود تصادفه في قاموس اللغة والصورة.

ب – **الاستعمال**: تشكل الصورة بدءا من فاعلية الاستعمال الذي يمارس الملفوظات والخطابات التي توظف جانبا من الجوانب الممكنة للصورة فالصورة السياقية إذا نتاج استغلال إمكانية من الإمكانيات.

تترابط الصورة وتتألف فيما بينها عن طريق ضربين[3].

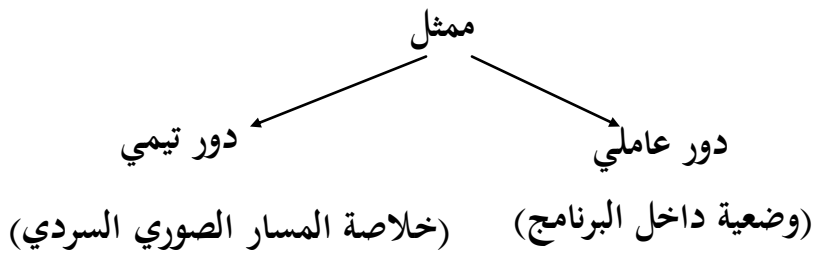
أ – **المسار الصوري**: هو مجموعة صور مثلا حقة يشيد بعضها بعض ويحيل بعضها على بعض.

ب – **التجمع الصوري**: إن الصورة اللفظية تظهر نظريا في حدود الملفوظات لكنها تخترق بيسر هده الحدود لتؤلف شبكات صورية تقوم بينها علاقة متنوعة يمكن أن تمتد على مقاطع كاملة مكونة لتجمعات صورية.

[1] – العجمي محمد ناصر، الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص76.
[2] – بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص74.
[3] – العجمي محمد ناصر، الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص79.

الدور الموضوعاتي أو التيماتيكي : Rôle Thématique

تتضمن الدلالة الخطابية على مكونين اثنين: المكون الصوري والمكون التيماتيكي وبعد أن وقفنا على أهم عناصر المكون الصوري فسنوجه اهتمامنا الآن إلى المكون التيماتيكي الذي هو يمثل موضوع أو مسار تيمي في شكل عملي [1] وتكثيف واستعادة استبدالية لمجموعة من السلوكات المتكررة وبعبارة أدق هو مجموعة السلوكات المتمينة من طرف مجتمع ما" [2] ويعتبر الممثل هو نقطة الالتقاء بين البعد التيمي والبعد السردي باعتباره بؤرة التجلي الصوري للخطاب ويمكن إبراز هدا الالتقاء بين الدور العاملي والدور التيمي وفق الرسم الآتي:



يتضح من ترسيمة هذه الخطاطة أن الممثل هو المحقق للتحويل من المستوى السردي المجرد إلى المستوى الخطابي المتمظهر انطلاقا من الوحدات والصور الدلالية.

كما أن الذات ضمن قيامها بإجراء الانتقال من مرحلة انفصال عن موضوعها إلى مرحلة الاتصال به تتطلب فضاء وزمن تتم في إطارهما عملية الانجاز.

التزمين: Temporalisation

يتمثل في كونه إحدى مكونات التركيب الخطابي وهو إجراء يهدف إلى إفراغ البنية الدلالية في قالب زمني سيهدف إلى إلقاء بعدها السكوني، فعلى المستوى الخطابي يتم إسقاط الزمن للتمييز بين

[1] – بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص127.

[2] – بنكراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية ص: 74.

السكون والحركة وحينها تتحول الحدود اللاحركية إلى حدود ينم إدراكها عبر الزمن فالتحديدات الخاصة بالإجراء الزمني تبين لنا كيفية تشكل النص السردي وعن أصول تحول الأحداث [1] باعتبارها إجراءات تساهم في إنتاج تفاعل المعاني وتحليل التنظيم السردي للحكاية.

وعليه وبالرغم من أهمية هذه التحديات وما تلعبه من دور في فهم ميكانيزمات أشغال الخطاب السردي إلا أنها لا تمدنا بأدوات إجرائية تسمح لنا بتحديد موقع العنصر الزمني داخل النص وتحديد دوره في إنتاج المعنى.

الفضاء: Espace

يتصل مصطلح الفضاء في السيميائيات بدلالات متعددة ترد في مجموعها حول قاسم مشترك تعتبر الفضاء من خلاله "موضوعا مبنيا يحتوي على عناصر متقطعة".

وإثر دخول السيميائيات بوصفها الفاعل ضمن اهتمامها باعتباره المنتج والمستهلك للفضاء ومنه فإن تعريف الفضاء يستوجب مشاركة كل الحواس مما يضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للصفات الحسية (مرئية- لمسية- حرارية- صوتية...)[2].

كما يعرض **غريماس** أنموذجا عاما لتأطير توزيع الفضاء في النص وفق سلسلة من المحطات تمثل رحلة البطل تسمح هذه المحطات بطرح مجموعة من الإشارات الشكلية التي تسمح بتفكيك الحكاية إلى مقاطع كالآتي:[3]

فضاء الفعل Espace Topique

الفضاءالجانبي Espace Hétérotopique

[1] - بنكراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص86.

[2] - بن مالك رشيد قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص71.

[3] - بنكراد السعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص88.

يعين ويحدد الفضاء تلك النقطة للحيز التي ينطلق منها البطل إلى فضاءات أخرى كما يمثل النقطة الفضائية التي ينتهي إليها البطل في رحلته، أما الفضاء الثاني فإنه يمثل مرحلتين المرحلة التأهيلية والمرحلة الرئيسية.

إثر معالجة المستوى السطحي بما فيه المكون السردي وذلك بجمع عناصره والعلاقات التي تنشأ بين هذه العناصر والمكون الخطابي بكل مستوياته بالإضافة إلى التداخل الموجود بين هذين المستويين نتجه إلى المستوى العميق الثاني في دراته الخطاب السردي هو المستوى العميق.

المستوى العميق:

إن تعارض البنية العميقة مقتضى حال البنية السطحية حيث تظل هذه الأخيرة ترد إلى المستوى الظاهر يقتضي أن الأولى تعد وفق حضورها مقدرة ضمن الملفوظ كما أنها في المقابل ترتبط بمفهوم أيديولوجي حيث تتحدد داخلها الكينونة الإنسانية بتنوع أشكال حضورها الجماعي والفردي وهذا ما يشير إلى ضرورة تحديد الشروط الموضوعية الخاصة بالموضوعات السيميائية وتتميز هذه البيانات بموضع منطقي[1].

غير أن هذا التعريف للبنية العميقة يظل عاما ومتلبسا ولا يمكن الوصول إليه في جانبه النظري إلا بتلمسه في الجانب التطبيقي للتصورات السيميائية السردية، وبالتالي يمكن تعريف البنية العميقة بأنها "مجموعة من العلاقات والعمليات المنفذة على بنية أولية للدلالة وتتكون من سمتين متضادتين تنتظم وفق عدد من العلاقات والعمليات المنطقية التي تشكل ما يسمى المربع السيميائي واللذان ستتطرق إليهما فيما يلي:

[1] – الجردان جوليان غريماس وجوزيف كورتس، تعريفا اصطلاحية، تر: عبدالحميد بورايو ضمن الكتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، ص07.

1 - البنية ألولية للدلالة:

إن البنية يتواضع عليها قصد تعريفها بأنها تواصل عنصرين أو أكثر فإن البنية الأولية من جهة هي مفهوم يضم الظروف الدنيا لالتقاط أو إنتاج الدلالة ومن جهة هي نموذج مشتمل على التعريف الأدنى لكل كلام (أو شكل عام لكل سيميائية) ولكل وحدة سيميائية، فهي تتقدم لمكان يتلاقى فيه التفكير الخاص بالتنظيم المعرفي والتسليم العلمي بالبديهيات اللائقة[1].

إن البنية الأولية لها وظيفة خلافية وتقابلية وهذا يفرض وجود عنصرين معا تجمعهما علاقة ما وتتحد البنية كعلاقة بين هذين العنصرين، لتكون هناك علاقة تقابلية خلافية بين عنصرين يفترض وجود عامل مشترك بينهما، هذا العنصر المشترك نطلق عليه المحور الدلالي مثال:

س= لون

س1 **عكس** **س2**

أبيض **أسود**

س=المحور الدلالي

والمحور الدلالي الواحد قد تجمعه علاقة تقابلية مع محور آخر وهذا الأخير بدوره قد تجمعه علاقة تقابلية مع محور آخر وهكذا حتى تصل إلى تجمع عدد من السطور الدلالية المدمجة مع بعضها البعض.

وعليه فإن هذه الفوارق التي تتحكم في الدلالة القابلة لأن تنتظم في نظام من العلاقات: علاقة تقابلية: س1 عكس س2 تتمثل في العلاقة التي تقوم بين السيمين.

[1] - بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص199.

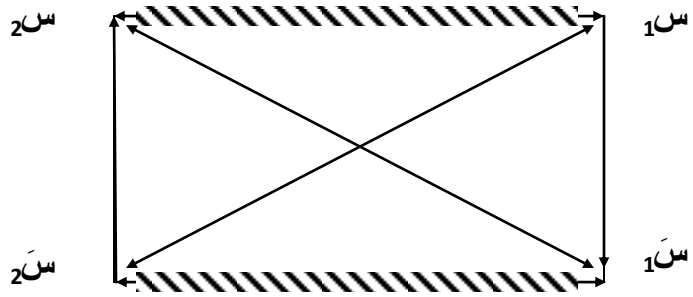
2 - المربع السيميائي:

يجلي "المربع السيميائي" من بين أهم عناصر البنية العميقة باعتبارها حوصلة التحليل السيميائي، ويتصور غريماس المربع السيميائي بأنه مثال أصولي لشكلنة المعنى حيث رأى أن الدلالية الأصولية هي الجوهر الدلالي[1]

ويعرف المربع السيميائي كالآتي:

س: التمثيل المنطقي لأي مجموعة دلالية أو بكلمات أخرى التمثيل المرئي لأي نموذج توظيفي يصف بنية أولية[2].

يتحكم المربع السيميائي في تحديد علاقات التضاد التناقص المولدة للصراع الدينامي على سطح النص ويأخذ المربع الشكل الآتي:



يحيل كل سهم من هذه الأسهم في المربع السيميائي إلى علاقة معينة قائمة بين الوحدات الدلالية ويمكن توضيح مضمونها كالآتي:

يشير هذا السهم إلى علاقة التضاد (Relation de contrariété)

يشير إلى علاقة التناقض Relation de contradiction

يشير على علاقة التضمين Relation d'implication

[1] - بومعزة رابح،من مظاهر إسهام مدرستي بويس والشكلانيون الروس في تطور السيميائيات السردية، ص227.

[2] - بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص27.

ويمكن أن نفصل أكثر في هذه العلاقات وفق ما يأتيك

العلاقات القائمة بين أركان المربع السيميائي:

يشمل المربع السيميائي على مجموعة من العلاقات المختلفة والمحددة كالآتي[1]:

1- العلاقة التدريجية الشمولية: نجد هذه العلاقة تقوم انطلاقا من السيم إلى المحور الدلالي من جهة ومن الوحدة الدلالية إلى المقولة التي تتضمنها منى جهة أخرى ثانية إذ يبنى هذه العلاقة بين (س 1) و(س2) و(س) وأيضا (سَ1)، (سَ2)، (سَ).

3 – علاقة التناقض: تنشأ هذه العلاقة بين (س 1وسَ1) من ناحية وبين (س 2 وسَ2) من ناحية أخرى فالوحدة (سَ) هي نفي للوحدة س 1 وبما عليه ذلك فإن إحداهما تنقض وتنفي الأخرى لذا لا مجال للجمع بينهما وإنما يجب اختيار إحداهما وهذا أمر ضروري.

4 – علاقة التضاد: تبنى بين س1وس2 ضمن الدلالة المحققة حيث نجد أن س2 عكس س1 وبالتالي فإنه لا يمكن تصور س2 إلا باعتباره ضدا له س1 والعكس صحيح فوجد أحدهما يفترض وجود الآخر ضدا له.

5 – علاقة التضاد النفي: نشأ بين (سَ1 وسَ2) وفق ما يحدث في علاقة التضاد.

علاقة التضمين: تقوم هذه العلاقة بين (سَ 1وس2) و(سَ2 وس1)، ووفق هذه العلاقة إذ قمنا بنفي سَ1 أو سَ2 فذلك يؤدي إلى إثبات العنصر الآخر.

ومن ضمن ما تعطف إلى الإشارة إليه أن المحورين س و سَ يشكلان من العلاقة بين الأخذ أو حيث نجد (س) يتضمن (س1) و(س2)لا فهو المحور المركب الذي من خلاله يتم إسقاط إما س1 أو س[2].

[1]- بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص27.

[2]- بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص24.

الفصل الثاني

سيميائيات الكتابة النسوية

وتشكل الخطاب

الكتابة النسوية وتشكل خطاب المحكي:

حقيقة الكتابة النسوية:

أ - الكتابة:

هي نظرة للعالم وطريقة للحضور فيه واختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون وأن توجد، وتحضر بالفعل وبالقوة وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها الحالي، وهكذا تصبح الكتابة نوعا من الخلاص ويصبح الاستمرار فيها رغم ما يتضمنه من عذاب وشقاء، نوعا من توسع دائرة الإخلاص.وهكذا تشرع الكتابة لنفسها، لتجد كل مبررات وجودها وتنهض... لأنه وضع المرأة، ففي عالم غريب وحاضر غريب لم تجد المرأة نفسها إلا بالكتابة، وواقع الكتابة ترتاد لغة الغرابة، لتدرأ عن اللغة الصدأ حاملة كآبتها التي لا تنفتح إلا في غاية الكتابة حيث يقوم العمل الفني بتحقيق توتر النفس البشرية العميقة[1].

ومن هنا ترد الكتابة بوصفها إظهارا لكل مضمر: والمرأة من خلال مختلف أشكال كتاباتها تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتعلنه في حوارها، صراعا مع الرجل خصوصا حين تقترن الكتابة مع الحركة النسوية، لذلك عدت الكتابة "حال شعرية بامتياز، فكلما سقت الذات تجردت اللغة، فحدث فعل الكتابة الذي يصير أحد أسراره هذه الوفرة التأويلية التي تتبعها اللغة للقارئ على مستوى علامة المعجم ووظيفة الدلالة، وتشكل الزمن وتهندس الفضاء"[2].

وعليه فنص الروائي ينكب من جوانبه المضمرة، من اللاوعي فإن تجربة الكتابة ليست سوى رهان مع الذات على قول ما لا تستطيع لغات الآخرين تشكيله[3].

---

[1] - ينظر: زغينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري كلية الآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع1، 2004، ص:18.

[2] السايح الحبيب، "الكتابة عن الكتابة" مجلة الثقافة الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع118، 2004، ص:23.

[3] - المرجع نفسه، ص:18.

وحاصل الأمر فالكتابة هي فضاء يوثب ضمن حيز إنساني محدد، وهي تواشج بين قدرة العقل وسلطة اللغة، كما أن الرواية العربية بخاصة، يمكنها أن تكون عالمية الموضوع، إنسانية الفكر. فكم كان يجب أن يمر من الوقت لتتحول الكتابة من الرمز المنطوق إلى الصوت المحفور ومنه إلى الحرف المقروء ومن هذا كله إلى هذه الكلمة العجيبة.

وعلى هذا الأساس تشكلت الرواية في تحدث منجزا لتيمة المحدث بتداخل لصيغ النثر والشعر مما يجعل هذا الجامع يتخطى معيارية جنس الرواية.

وعليه ورد النقد وهو يصنف الكتابة الأدبية في ضوء فاعلية الأجناسي فلا غرابة أن نجد تضاربا في مواقف النقاد من خلال مجموعتين كبيرتين في النحو الآتي:

الأولى: تلغي (الكتابة النسوية) بدعوى أن الأدب واحد لا يقبل التصنيف بناءا على معايير خارجية غريبة كليا عن كينونة، وإن ما يلاحظ عادة من اختلافات فنية وفكرية بين بعض الكتابات لا يعدو أن يكون مجرد تكوينات طبيعية شهدت في مجموعها على دينامية هذا العقل الإبداعي المعروفي وحيويته، ولا يمكن اتخاذها أبدا ذريعة لأية نمذجة غالبا ما تتجاوز وظيفتها الوصفية لتكتسب دلالة معيارية تفقدها كل قيمة نقدية حقيقية، تحولها بمجرد تصنيف تراتبي مرفوض، كما هو حال الكتابة النسائية "حيث عد هذا التصنيف —رجاليا– من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها في مجال الإبداع"[1].

أما الثانية : فتقر بمبدأ تقسين (الكتابة) لأصناف متنوعة، اعتمادا على معايير مضبوطة تفترضها منهجية الدراسة، علما بأن ذلك لا يمس ولا ينبغي له أن يمس لا وحدة الأدب ولا خصوصيات الأصناف والتجارب الإبداعية المنضوية تحته، لتنحصر بذلك أهدافه في حدود ما تسمح به الطبيعة العامة لهذا النوع من الدراسة المهتمة بإبراز أهم الجوانب الفنية والفكرية المشتركة بين مختلف الأعمال المصنفة دون إغفال علاقتها بباقي الأعمال والأصناف الأخرى[2].

[1] – بوطيب عبد العالي، الكتابة النسائية الذات والجسد، مجلة فصول الهنية المصرية العامة للكتاب، ع 75، مصر 2009، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص25.

وعلى الرغم من تغاير هذه الطروحات فإن مصطلح (الكتابة النسائية) أثبت حضوره وهيمنته على الساحة الإبداعية العربية بفعل اكتساح المرأة لمجال الكتابة، وإذا علمنا أن هذا المصطلح غالبا ما يداول نقديا بمفاهيم مختلفة تبلغ أحيانا حد التناقض مما يسيء لقيمة المصطلح فإننا إذا عدنا إلى حصر دائرة الكتابة نجدها أحيانا تتوزع على مفهومين مختلفين:

أولا: يضبط محددها فيما تكتب المرأة تمييزا عما يكتبه الرجل بغض النظر عن نوعية موضوعاتها خاصة كانت أو عامة، معتمدا في ذلك طبعا على قاعدة ربط الكتابة بجنس الكتابة في محاولة لكشف آثار ذلك المحتملة على المكتوب: إن مصطلح الأدب النسائي يتحدد من خلال التصنيف الجنسي، وبذلك يستعمل هنا مرادفا (لأدب المرأة)[1].

ثانيا: يحصر فيما يكتب عن المرأة بغض النظر عن جنس صاحبه رجلا كان أم امرأة، وبذلك يربطها عكس السابق بموضوعها فقط (ككتابة المرأة) حتى ولو كان كاتبها رجلا: الأدب النسوي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته، بل يعني أن موضوعه نسائي[2].

يتحدد الطرح الأول ضمن نطاق جنس الكتاب بغض النظر عن دائرة المواضيع في حين أن المفهوم الثاني يقع بحكم عمومية موضوعاتها خارج حدود التعريف الذي يضيف أفق دائرة الكتابة النسائية.

وهكذا اتضحت خصوصية وطبيعة كتابة ضمن سياق الكتابة النسوية (كتابة المرأة l'écriture féminine) عن الكتابة النسائية (l'écriture féministe) الأولى نسبة للمرأة (femme) وتطلق على كل ما تكتبه المرأة بغض النظر عن الموضوعات، والثانية نسبة للاتجاه المناصر لقضية المرأة العادلة المعروف بـ (féminisme)، سواء أكان كاتبة رجلا أم امرأة وهو ما يعني بعبارة أخرى أن (موضوع المرأة) لا يمثل سوى جزء بسيط من مجموع اهتمامات المرأة المتنوعة في المجال الأدبي، هذا فضلا على أن الكتابة النسائية بمفهومها الواسع لا تنحصر طبعا فيما تقدمه المرأة فقط بقدر ما تشمل كذلك كتابة الرجل فالرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي، وليميز بين مصطلح كتابة المرأة وكتابة الرجل فإننا

[1] – ينظر بوطيب عبد العالي، الكتابة النسائية الذات والجسد، ص25

[2] – المرجع نفسه، ص: 25.

نفرق بين (الكتابة النسائية المؤنثة) و(الكتابة النسائية المذكرة) مع مراعاة العلاقة القائمة بين مختلف هذه الكتابات على الصعيد الأفقي والعمودي من خلال الجدول التالي:

كتابة المرأة كتابة الرجل

الكتابة النسائية المؤنثة الكتابة النسائية المذكرة

عند تأملنا للجدول تتبادل إلينا مجموعة من الملاحظات أهمها:

إن اصطلاح صيغة "الكتابة" تحصر بشكل جلي في موقع متميز لكل المصطلحات الأربعة مما يعد مؤشرا قويا على الصفة الإبداعية الأساسية المشتركة بين الأصناف الأدبية رغم تمايزها الداخلي.

إن تغاير الاصطلاحات المسجلة بينها تبقى على أهميتها البسيطة، بالنظر لموقعها وما تمسه من جوانب محدودة تنحصر أفقيا وتوزيعيا في حبس الكاتب.

(امرأة ≠ رجل)، (كتابة امرأة ≠كتابة رجل)، (كتابة نسائية مؤنثة ≠كتابة نسائية مؤنثة) وعموديا اندماجيا في موضوع (موضوعات) الكتابة: (عام ≠ خاص)، (كتابة المرأة)، (كتابة الرجل)، (كتابة نسائية مؤنثة)، (كتابة نسائية مذكرة).

إن الحضور المشترك لصفة النسائية في الخانتين 3، 4 وهما على التوالي (الكتابة النسائية المؤنثة والكتابة النسائية المذكرة) بقدر تميزهما عن الخانة 1 و 2 على التوالي أي (كتابة المرأة) و(كتابة الرجل)، فهما أي الكتابتان السابقتان عكس ما يعتقد بعضهم البعض لا يهاجم الرجل بكتاباتها، وإنما عنصرية العقلية الذكورية السابقة لقيمتها الإنسانية حينها وجدت وكيفما تجسدت (الأم، الأب، الأخ، الصديق، المؤسسة...) ولو كان الأمر كذلك لما ساهم الرجل بنصيب ولا انحصرت دائرة نقمة كتاباتها على شخص الرجل وحده دون غيره من الرموز العقلية الذكورية المتحجرة بمختلف تمظهراتها عكس ما تؤكد ذلك أغلب الأعمال الأدبية النسائية[1].

[1] – بوطيب عبد العالي، الكتابة النسائية الذات والجسد، ص26.

هل رفضت المرأة الكاتبة مصطلح الكتابة النسائية؟ ما معيار التصنيف الإشكالي الخاص بمجال كتاباتها الإبداعية؟ هل يعد هذا تصنيف تصغيرا لشأنها في دائرة (نسائية)، أم يمكن اعتباره أدبا مغايرا لأدب الرجل؟.

وضمن حلقة هذا الحجاج والجدل، والسجال يتضح ذلك التعارض بين طروحات مختلفة، حيث توزعت مواقف المرأة الكاتبة من مصطلح "الكتابة النسوية" وفق ثلاث مواقف:

أولها: الموقف الرافض كليا له، وقد تميزت المرأة الكاتبة بالمسارعة إلى هذا الرفض منذ بدايات طرحه للتداول، وكان يعبر عن حساسية خاصة تجاهه، لاسيما لدى الجيل الذي استطاع أن يحقق حضوره الأدبي وشهرته، كما هو حال الأدبية "غادة السمان" على الرغم من أن شهرتها حققتها من خلال أدب يعبر عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، حيث كانت المرأة هي بطلة قصصها ورواياتها[1].

فالأدب النسائي بالنسبة لهن وارد من جهة عدم تحديد وتعريف "كلمة نسائي" والتي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي، الاحتقاري وهذا ما يدفع المبدعات النفور منه على حساب هويتهن[2].

وفي رفضهن هذا علام الرغبة في الانضمام إلى المؤنث كمعادل لمجموعة منغلقة على ذاتها أو كمنزلة سوسيوثقافية هامشية، لذلك تؤكد المرأة الكاتبة على أنها كائن "لا جنسي" أو "محايد" عندما تنتابها دواعي الكتابة تنسى أنها امرأة[3].

[1] – ينظر: "مفيد نجم "الأدب النسوي"، إشكالية المصطلح، إشكالية المصطلح مجلة علامات، ج 57، م 15 رجب 1426 سبتمبر 2005، ص160-161.

[2] – الجلاصي زهرة، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس2000، ص10.

[3] – المرجع نفسه، ص: 09.

أما الموقف الثاني : يتمثل هذا الموقف في الوسطية: فهو يقر من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة وطبعتها بطابع خاص، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية تابعة من خصوصية طبيعة تلازم المرأة[1].

وثالث موقف: هو الذي تبنّى المصطلح وراح يدافع عنه ويتبناه وعمل على توظيفه في الثقافة والأدب الغربيين، ولكن دون وعي نظري ومنهجي واضح ومتبلور وفي الحقيقة أن غياب هذا الأساس النظري والمنهجي لدى الكاتبات والناقدات العربيات المدافعات عن شرعية المصطلح لم يكن بعيدا عن حال الحركة الأدبية النسوية في الغرب، التي ظهرت في نهاية النصف الثاني من الستينات القرن العشرين، حيث كان الغرب يشهد فورة مناهج النقد الحداثي، مما أثر عملية النقد النسوي وأدى إلى تجاهله مرحلة من الزمن[2].

لم يكن هناك تضارب بين أنماط التعاطي مع مفهوم الكتابة النسوية في الغرب وهذه الأشكال لدى الكاتبات العربيات. فقد اتخذ التعاطي شكلا من الرفض الكامل وآخر من الاعتراف المؤقت استندت من موقفها إلى خلفيات ثقافية وسياسية، فالموقف الوسطي في التيار المعترف بوجود خصوصية تاريخية واجتماعية لتجربة المرأة وحياتها هو التيار المستند في وعيه على أساس أيديولوجي سواء أكان تيار الكاتبات الغربيات أم التيار العربي. وقد عرف بالتيار المادي الذي اهتم بكيفية ظهور مفهوم الأنوثة من خلال الظروف الاجتماعية الواقعية[3].

لقد كان النقد النسوي في الغرب يحاول أن يؤسس قاعدة نظرية للكتابة النسوية. الأمر الذي انعكس على عملية استيعاب حدود المصطلح ودلالاته للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها الأدبية المهيمنة، وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه التعابير والقيم، ثم هناك اكتشاف الذات، وقد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية (المؤنثة) وعلى الثانية تسمية (النسوية) والثالثة (الأنثوية)[4].

[1] – الجلاصي زهرة، النص المؤنث، ص:161.

[2] –. مفيد نجم الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص:161.

[3] – المرجع نفسه ص:161.

[4] – المرجع نفسه، ص: 163–164.

ولإزالة اللبس بين المفاهيم السابقة، وضبط مجال أشغالها الدلالي، إذ أن هناك (المؤنث) و(النسوي) و(الأنثوي)، وهذا الاختلاف حاضر لدى الناقدات العربيات عند استخدام الصفة المميزة لكتابة المرأة[1].

فالمرجعيات النسبية التي تستند إليها الناقدة النسوية في تشكيل منظورها إلى مفهوم الكتابة النسوية لعبت دورا كبيرا في تحديد طبيعة الرؤية إلى هذه الكتابة، كما نجد هذه الظاهرة مشتركة بين النقديين النسويين في الثقافة العربية والغربية، وقد رفضت الناقدة العراقية (نازك الأعرجي) وهي من بين الناقدات النسويات المجتهدات في هذا المجال.

إن مصطلح "الكتابة الأنثوية" بوصفها مفهوما بارزا أو محتشما أو متواريا فهو تورية في الخطاب النقدي، وما ستقوم به الأنثى وما تتصف به وما تضبط إليه، فلفظة أنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والدقة والاستسلام والسلبية، وبناء على استخدامات هذا المفهوم في ثقافة المجتمع العربيين تدعو الكتابة إلى استخدام آخر هو مصطلح "الكتابة النسوية" "لأن هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها المادي والبشري والعرفي والاعتباري في حالة حركة وجدل"[2].

إن بيان هذا الاختلاف في المفردات قد يكون كافيا لجلاء القضايا السياسية النظرية في النسوية وبذلك فإن كلمة أنثى (Femal) تشير إلى العناصر البيولوجية البحتة التي تميز النساء جنسيا عن الرجال...

أما كلمة أنثوي (féminine) فتستعمل للإشارة إلى ما تفرضه المبادئ الثقافية والاجتماعية البطريكية* من أنماط الجنس والسلوك وهي تشير إذا إلى الثقافة بمعنى مجموعة الصفات المحددة ثقافيا،

[1] – مفيد نجم الأدب النسوي، إشكالية المصطلح ص: 164.

[2] – المرجع نفسه، ص164-165.

* – البطريكية: هي التسمية التي تطلق الآن على السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة وتهميشها أو عدم الاعتراف بحقوقها، وتكثر في الكتابات العربية منفصلة عن تأثيراتها الثقافية التي حملها المصطلح. ينظر رياض القريشي، النسوية في الخلفية المعرفية في خطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات والنشر، ط1، 2008، ص: 39.

اجتماعيا، تاريخيا والمفروضة على النساء ككل بوصف جوهرهن الطبيعي... وكلمة (نسوية) (Féminisme) تشير إلى قضية سياسية تتعلق بحرية المرأة الجديدة التي بزغت أواخر الستينات من القرن العشرين[1].

في حين أن الناقدة رشيدة بنمسعودة تذهب ضمن هذا التحديد قصد إثراء سؤال الخصوصية الذي تؤكد فيه على أن علاقة المرأة بالممارسة الأدبية التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية يجب النظر إليه من زاوية الخلق والإبداع التي تبدو من خلال المرأة كذات فاعلة ومنتجة كذلك، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجل المبدع إنتاجه الفني[2].

إثر هذا يمكن أن نلمس آلية (مصطلح النسوية) والأدب النسوي أو الثقافة النسوية عبر ارتحال المصطلح ذاته قاموسيا من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية (Féminisme) تقابل بالعربية (نسوية) ترتبط باللغة الإنجليزية بكلمتين هما: (Femelle) وتعني انثى وثانية (Féminine) وتعني أنثوي، وقد أفادت الدراسات اللغوية الحديثة تمايز كل كلمة عن الأخرى في الدلالة الاصطلاحية رغم تشابكها في جذور واحدة تعكس على مستوى اللغة ما هو سائد في ثقافة بطريكية نجد أن كلمة (Femelle) أنثى هي صفة واسم في الوقت ذاته، حيث تشير بوصفها اسما إلى شخص أو حيوان ينتمي إلى هذا الجنس ... أما كلمة (Féminine) أنثوي فهي صفة تشير إلى التمتع بصفات ينظر إليها على أنها مطابقة للنساء مثل اللطف الرقة... أما كلمة (Féminisme) نسوي فتشير عبر دلالتها العامة إلى مذهب يدافع على حقوق النساء والمساواة مع الرجال[3].

إثر هذا نجد أن ما تؤكده الناقدة رشيدة بن مسعودة هو رفضها التمييز بين الأدب كمفهوم عام والأدب كمفهوم خاص، وتعتبر مشاركة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحررها ووعيها العميق بالحياة والواقع، كما نجد في هذا الصدد " **يمنى العيد**" تنطلق كذلك من رفضها وتحاشيا لهاته الخصوصية التي ترى بأنها تعيق الإنتاج الأدبي في حين تعود لتعترف بها على أنها " لا تعد خصوصية

[1] – ينظر: نادر القنة، إشكالية المصطلح في المسرح النسائي، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع: 401، 2003، ص:130.

[2] – مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص:167.

[3] – ينظر نادر القنة، إشكالية مصطلح في المسرح النسائي، ص130.

طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشته المرأة وفي ضوء هذا تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات ورفض السلطة الذكورية والبحث عن الحرية"[1].

كما أننا نجد النقد الأنثوي قد توزع إلى نمطين هما على التوالي:

النمط الأول : يهتم بالأنوثة بوصفها قارئة أي مستهلكة للأدب الذي ينتجه الرجل ويهتم بصورة المرأة ومقبوليتها في الأدب ومن ثم يولي اهميته أيضا باستقلال الجمهور الأنثوي والعبث به وتحليل المرأة بوصفها علامة سيميائية.

النمط الثاني : يهتم بالمرأة بوصفها كاتبة، من حيث هي منتج للمعنى النصي لتاريخ الأدب الذي تنتجه النساء[2].

فيتواصل المحوران حينئذ في الواقع عند نقطة واحدة هي هوية المرأة أو ذاتها [3]

مجال النقد النسوي:

غاية النقد النسوي إنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل، وإبراز طريقة تحيزه "ضد المرأة وتهميشها بسبب أنوثتها".

ولذلك، فمجموع اهتمام النقد بالإنتاج الأدبي للنساء من مجموع جهات الوجوه " Gynocrisism" الحوافز النفسية السيكولوجية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية بما فيها الرسائل والمذكرات اليومية[4].

وعليه فالأدب الذي تؤديه المرأة، كتابة يتفرع إلى ثلاثة أنماط تتمثل في الآتي:

---

[1] – ينظر : مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص:167.

[2] – رغينمة على وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص21-22.

[3] – حمودة عبد العزيز ، الخروج من دائرة التيه "دراسة في سلطة النص"علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، نوفمبر،2003، ص:296.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب3ط2002، ص: 224.

- أدب إنساني
- أدب تحارب به الرجل الذي يهمشها
- أدب تخدم به جنسها، وتعزل من خلاله نفسها عن العالم اللإنساني الرحب

مما يلاحظ أن كتابة الأدب الإنساني تتمحور كي تستقطب عدد من الناقدات النسويات، خاصة وهن يتجاوزن تلك النظرة الضيقة، إلى عالم فسيح وواسع، إذ تذهب الناقدة النسوية " **هيلين تيترو**": "لكنني أؤمن بأهمية الرسالة في النص، إن الكتاب يثيرون اهتمامي فقط إذا كان ما يقولونه له علاقة بالإنسانية"[1]

خصائص النقد النسوي:

يمكن إجماع خصائص النقد، أو الأسس التي ينطلق منها للممارسة النقدية:

- تتصف خصوصية الثقافة الغربية كونها ذكورية "ثقافة الأدب"، تؤكد تسامي الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة ومفاهيمها الدينية والعائلية والاقتصادية الاجتماعية والقانونية التشريعية والفنية الأدبية... فصارت المرأة ترى دونية نفسها بوصف ذلك بديهية مطلقة.
- بنية الثقافة التي أنتجتها التحيزات الذكورية السائدة في ثقافة الغرب، جعلت المذكر يتسم بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، وتتصف الأنثى بالسلبية والوضوحخ والارتباك والتردد والعاطفية وإتباع العرف والتقاليد.
- هيمنة صوغ الفكر الأبوي الذكوري عبر كتابات الثقافة الغربية بعامة، انطلاقا من أوديب في العصر الإغريقي قبل الميلاد حتى عصرنا الراهن، وتجسد بأشهر الأعمال الأدبية وأبطالها، مما أدى إلى تغريب الأنثى القارئة، أو إغراقها بقبول منظور الرجل وقيمه، وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله، حتى يجندها ضد نفسها وهي لا تدري.

[1] – حمودة عبد العزيز، الخروج من دائرة التيه، ص296-297.

- مطارحات ومقولات النقاد والنقد الأدبي تنتزع دوما إلى جنس الرجل بشكل كامل، لأن التصنيفات النقدية التقليدية، ومعايير التحليل والحكم على الأعمال الأدبية تنبع من افتراضات الرجل وطرق تعليله، مع أنها تدعي الموضوعية وعدم التحيز والعالمية[1].

- إن الهدف المعلن صراحة للنقد النسوي هو استيعاب الإنتاج الانثوي الموروث والمعاصر الذي أهمله الرجل طويلا... لقد أدخل هذا النقد أعمالا أنثوية كثيرة إلى ساحة النقد الأدبي والنماذج التي تحتذي الموروث الأدبي، وجعل لنفسه سمات يتميز بها، أهمها:

– معاينة محددات ما تكتبه المرأة وتعريفه، وخصوصية اتصافه بالأنثوية من خلال النشاط الداخلي وليس الخارجي، " علاقة المرأة بالمرأة، علاقة الأم بالابنة، تجارب الحمل والوضع والرضاعة، والبيت...".

– كشف حفريات التاريخ الأدبي، وصنافاته للموروث الأنثوي من خلال تجار النساء الرائدات السابقات، وتقليدهن، بوصفهن نماذج تحتذى من غيرهن.

– تكريس صيغة التجربة الأنثوية المتميزة "الذاتية الأنثوية" فكرا وشعورا، وتقويما وإدراكا للذات والعالم الخارجي.

تحديد سمات لغة الأنثى ومعالمها أو "الأسلوب الأنثوي" المتميز في الكلام المنطوق، والكلام المكتوب، وبنية الجملة، والعلاقات اللغوية والصور المجازية.[2]

إن هذا العالم الإبداعي كما نعاينه تصورا هو مشكل من أوليات متتاليات فهو لا يحضر إلا ليغيب ولا يغيب إلا ليحضر الحاضر من شأنه أن يتمثل الغائب وإذا بهذا الغائب يغدو حاضر يستدعي هو الآخر غائب آخر"[3].

[1] – حمودة عبد العزيز، الخروج من دائرة التيه ص: 223–224.

[2] – حمودة عبد العزيز، الخروج من دائرة التيه، ص224–225.

[3] – مرتاض عبد الجليل، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر2006، ص71.

إن المرأة عبر كتابتها هي دوما داعية لذلك المسكوت عنه وكذا المكبوت، كونها خطابات مسلوبة الحضور ، وبالتالي هذا الكم المتراكم عبر الزمن، تعلنه –أو تلعنه– في حوارها أو صراعها مع الرجل، لاسيما وأن رغبة هذا الأخير في الخلود تعبر عن نفسها من خلال إقصاء المرأة وتهميشها[1] .

فالكتابة إذن، هي اختلاف مع الآخر وتحدد لنسق فارق، وارتماء في آخر مغايره بواسطة الكلمات، فالنص المكبوت امتداد وجودي للذات الكاتبة وتكثيف لأشياء أخرى تتجاورها، فهي – أي الكتابة– إذن تفجير للمكبوت والمخفي، فالمرأة من خلال مختلف أشكال كتاباتها الجسدية والرمزية تستدعي ذلك المسكوت عنه[2] .

في مقابل هذا نجد الروائية " **فضيلة فاروق** " تصرح بمفهومها عن الجرأة، الجسد، الكتابة فتقول: "ومفهومي عن الجسد هو كسائر المفاهيم، إنه واقع وملموس وآمر وناه. ولا نستطيع تجاهله، لذلك يحضر في التعبير والثقافة العربية وأصبح للتعبير الحر سيادته الضرورية"[3]

يتضح في ضوء هذا أن راسين (Racine) قديما قد أعطى لجل مسرحياته التراجيديا عناوين نسائية، ووسما أنثويا له دلالاته لديه وأكد على أن الشخصية التي تخلق الفتنة وكذا دلالات الغواية وتتحمل مسؤوليته إثر التراجيديات الإنسانية تكون في غالب الأحيان امرأة لأنها تفتقر بشكل وجودي إلى جوهر وليست حضورا ثانويا يتخلص في الولادة وإعادة الإنتاج، وهكذا بقيت الكتابة الأدبية في القرن 17 مسبحة بالتصور اللاهوتي للإنسان والمرأة [4]. وبهذا يظهر أن الخطاب العربي... سجين التعامل اللاهوتي مع المرأة مع اعتبارها كائنا يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجود الإنساني، وبوصفها عنصرا اختارته الطبيعة للقيام بوظيفة إعادة الإنتاج وحسب [5].

[1] – محمد ناذر القنة، إشكالية المصطلح، ص:35.

[2] – محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء1988، ص: 09

[3] – عناية جابر، فضيلة فاروق، لن ألجم خطابي الجريئ، مجلة البيان الكويت، العدد401، ديسمبر 2003، ص: 93

[4] – محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء1988، ص:07.

[5] – المرجع نفسه، ص:39.

وهكذا، بدأ تحققه من **ليلى بعلبكي** التي أطلقت العنان لقدرتها الإبداعية وهي تحاور الذات والآخر لتتواصل معها بجمالية مطلقة تصنعها بشفافية وصدق فهي حين تكتب تكون في أسمى حالات الصدق، فتتعرى أمام ذاتها، وأمام القارئ دون قانع أو حجاب إنها تنتج كتابة سافرة تمزق وتخترق كل الأقنعة. وهذه هي إحدى خصائص الكتابة النسوية[1].

وهذا ما دفع بالمرأة كي تخلص إلى مغامرة الكتابة الروائية في الوطن العربي من خلال أسطرة مكونها المعرفي في زخم اللغة التي تتناسل حروفها، لتجهض النص الأنثوي بصورته المتخيلة داخل الكتابة ذاتها، وبذلك تعد الكتابة لا إرادية تكتب للشخص وليس العكس، وكما أن الكتابة مشروطة باللغو، فهذه الأخيرة هي التي تكلم الفرد وتضمن شروط وجوده[2].

فإذا كان للنص الروائي حضوة للوجود من الداخل – أي من اللاوعي (باللاشعور) بالغياب والمسكوت عنه، فإن تجربة الكتابة في حد ذاتها تطرح العديد من الأسئلة هل الكتابة نبوءة تاريخية تقترح العلم وعناه؟وهل فعل الكتابة هو في عمقه فعل أزلي؟ أم فعل تحرري؟ أم تسلطي؟ أهو فعل يكتب الجسد واللغة والوجود ويكتب الكتابة ذاتها؟ وهل فعل الصيرورة والارتحال الدائم؟ أم هي السم والدواء كما عبر عنها أفلاطون في إحدى حواراته الفلسفية؟.

وهذا ما أفرز حلقة النزاع ودائرة التدافع في كتاب "شعرية الكتابة والجسد" لمحمد الحرز، ومدى وعينا بهذه التساؤلات التي تفرز حقيقة الإجابة وتطلعنا للوصول لها.

فالكتابة تطلق العنان للأفكار وتجعل الذات أكثر عمقا "هذا التراوح الديناميكي الخلاق والفعال يخلق نوعا من الطاقة الحيوية التعبيري. تجعل الذات تتجاوز السطحية الواقعية الأحادية الأشياء إلى العمق الوجودي، حيث تتماشى الذات مع أشياء الوجود لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السياق اللغوي ذاته[3].

[1] – ينظر: بن بوزة سعيد، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتورا للعوم في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور الطيب بودربالة، جامعة باتنة2008، ص75.

[2] – أحمامة لحسن ، قراءة للنص، بحث في شروط تذوق المحكي، الثقافة مسسة النشر والتوزيع،1ط1999، ص72.

[3] – الحرز محمد، شعورية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، بيروت، لبنان،1ط2005، ص71.

وهنا تتحقق الحرية لتعيد للذات عبر أفق وقع الكتابة بوصفها محتوى مكانها لحركة الحرية وهذا ما أفرد له عنه "**ميشيل فوكو**" عندما ذهب في طرحه "أتركونا أحرار" عندما يتعلق الأمر بالكتابة... فالحرية ذات طبيعية علائقية تواصلية لا يمكن أن تنهض من دون أن تتعاضد مع المكان والزمان في وحدة واحدة بحيث شكل بنية متعددة الرؤى كفيلة بأن تجعل الذات المبدعة تمسك باللحظة التاريخية الخالدة... وهنا تصبح الذات رائية، بمعنى أنها تخترق النية الاجتماعية والثقافية والأدبية المتخارجة منها وتتعالق مع عالمها الخاص ورؤيتها المستقبلية [1].

ومن هنا صدرت الكتابة (النسوية) النسائية "وهي تنزع إلى الكتابة السيرة الذاتية حيث تجد الذات متنفسا لها، وتبوح وتعترف بكل ما كانت تحس به من ضيم وضيق في كنف القبضة الحديدية [2].

فالكتابة إذن هي قضية شائكة، متعالقة مثلها في ذلك المرأة العربية، لا يمكن إدراك جوهرها الباطن من حلال تجلياتها ومظاهرها، وإذا كان مصطلح (كتابة نسائية) يشير إلى العديد من القضايا مثل: هل هناك معايير نقدية خاصة تميز في كتابة بين ما هو نسائي، وما هو رجالي؟ ولكي يصبح مصطلح الكتابة النسائية إجرائيا يحتاج في حد ذاته إلى دراسة كل أنماط الكتابة الصادرة عن المرأة سلوكا فاعلا ومنفعلا أو متفاعلا.

فتغدو بذلك الكتابة النسائية مصنفة إلى ثلاث محاور عامة وهي كالتالي:

أولا: الكتابة إفراز لوضع مشهود ووقع قائم: وتندرج تحته كل الكتابات التي اعتمدت على الدراسة والبحث الميدانيين اعتمادا على الدرس السوسيولوجي والدرس النفساني للمرأة... وهي كتابات غالبتها باللغة الفرنسية[3].

ثانيا: الكتابة كتخصيب لوعي قائم ومظاهره سائدة: وهي كتابة ترى في التفكير والبوح النسائيين خطرا، بل يمكن أن نطلق على ذلك بالقياس والتشبيه اسم ومعنى (العورة) فالمرأة إذا باحث بتفكيرها

[1] – الحرز محمد، شعورية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي ، ص72.
[2] – معتصم محمد، المرأة والسرد، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 2004، ص07.
[3] – المرجع نفسه، ص:19.

وبما يزخر به مكنونها من أماني وهو جس ورغبات... تكون قد كشفت عما لا يمكن الكشف عنه وهذا من أماني وهواجس ورغبات... تكون قد كشفت عما لا يمكن الكشف عنه وهذا الفعل إباحية مرفوضة، وفي هذا المحور ندرج نمطا آخر من الكتابات، وإن بدا مناقضا مناقصا للأول في ظاهره ففي عمقه وقصده يبدو مماثلا له، لأنهما معا ينظران إلى المرأة كمعطى أنثوي "الأول: أي الكتابة التي تحظر المرأة اليوم بأنوثتها وتجد كمانها وقمعها وتآمرها بالعودة إلى حظيرة الحريم.

الثاني: الكتابة التي تلغي فاعلية المرأة بوصفها كينونة بنوية اجتماعية فتجهز عكس الأولى بمظاهرها ومفاتنها والتركيز عليها كسلطة قاهرة يمكن بها إخضاع الآخر (الرجل) وهذا ما نجده في الكتابة الإشهارية والملصقات الإعلامية والمجلات البنائية التي ترقص على محوري الفحولة والأنوثة[1].

ثالثا: الكتابة كونها انتاجا ووعيا مفارقا فإن أي فعل مغاير ومختلف ينطلق من معطيات سابقة لمحورين السالفين، فيوقض بنيتها ويستخلص ما يمده بالاستمرار وقوة الإبداع والخلق، ولا شك في أن بعض الدراسات حفرت في هذا الاتجاه وأوضحت تصورها المحدد لوضعيات المرأة داخل السياق الثقافي والتركيبية المجمعية، لأنهما للمجرى الشرعي لسلوك المرأة قولا وفعلا[2].

عندما تختلف الذات فتتزامن وما يعتلجها من اهتمام مقلق إذ يرد في المقابل ذلك الإفصاح عن خطاب المسكوت عنه إذ يتصاعد صوت البوح حينما يعلن عن التذمر، وحينا آخر يعلن عن الارتياح والتوطؤ وهو صوت يعبر بطريقة عكسية عن تخاذل الذات والموضوع وعدم التواصل بينهما، وهو ما يطلق عليه بـ"الإستيلاب" وحينا آخر يصعد للصوت متفائلا مزهوا بذاته، فكيف للمرأة أن تحرر ذاتها، وتستخلص كينونتها الحقة؟ هل بمشاركة الآخر بالتفاوض معه على المائدة ذاتها؟ هل استطاعت تحرير جسدها عن ترسبات الزمن الغابر؟.

ونتيجة لكونها تفتقد التقاليد الأدبية التي تمنحها سلطة التعبير شفاهيا، نشاهد البحث المتواصل للمرأة الكاتبة من أجل تعزيز الأنماط التعبيرية المختلفة والتي يمكن من خلال كشف (الوجه المتوارى لحواء) وخلخلة النظم المتعارف عليها المؤطرة لوجودها، يقوم على التقييم الجنسي، ولهذا نرى

[1] – معتصم محمد، المرأة والسرد، ص:20.

[2] – المرجع نفسه، ص:23.

أن التشضي وعدم الاستمرارية وليس الديمومة هو ما يبدوا جليا في الكتابة الحديثة للمرأة، ما شهده هو محاولة الذات الحداثية المؤرقة بوعيها المفرط[1].

وما إذا انعطفنا وأمعنا عبر إمعان في موضوعات الكتابة النسائية نجد أطراف التنازع ضمنها تتوزع إلى ثلاثة أنواع من الكتابة تأتي وفق ما يلي:

1 – كتابات موجهة نحو الرجل

2 – كتابات موجهة نحو المؤسسات المجتمعية المدنية

3 – كتابات موجهة نحو الذات[2]

الخصائص النفسية للكتابة النسائية السردية:

1 – بهيمنة الرؤيا السردية الذاتية على الموضوعية إذ تقوم هذه الصلة على مبدأ الحميمية القائمة بين بطلات الأعمال النسوية وسارداتها من ناحية وبين موضوعات حكيها وكاتبتها من جهة أخرى. وذلك لإتاحة فرصة اكبر للتعبير عن أدق تفاصيل القضايا النسائية المعروضة مما يجعل الرؤية الذاتية أبرز مقوماتها هذه الكتابة، مما جعل الباحثين يجمعون على أن "الذات هي بؤرة هذا العالم، منها يبدأ تنتهي رحلة السعي والعذاب المستديم لا يسيقها في الأمل والولادة والمنبع والمصب" [3]. وعليه فكتابة المرأة "كتابة من الداخل"[4] مبنية على المعايشة، أما كتابة الرجل فموضوعية قائمة على المعاينة، لذلك تظل منحصرة في ما هو حسي فقط ولا تتجاوزه أبدا لما هو شعوري، ما دام الرجل يكتب عنها: "استنادا إلى تخيلاته ويبقى في النهاية عاجزا عن تصوير مكنوناتها ومشاعرها"[5].

---

[1] – الفاضل منير، المرأة والنص، وطقس الكتبة، مجلة البحرين الثقافية وزارة الإعلام، البحرين، ربيع2003، ص61.

[2] – ينظر: محمد المعتصم، المرأة والسرد، ص24.

[3] – كارمن البستاني، الرواية النسوية الفرنسية، الفكر العربي المعاصر، ص123.

[4] – كارمن البستاني، الرواية النسوية الفرنسية، رونيه نيري بطلة التائهة، تر: محمد علي مقلدن الفكر العربي المعاصر34ع، ربيع 1985، بيروت، 123.

[5] – المدني أحمد، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشاة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، ص400.

2 – هيمنة الميتاسرد (Meta récit) بناء على ما سلف ذكره، فإن محكي الكتابة النسوية بصيغة المؤنثة عكس نظيرتها (المذكرة) تعرف هيمنته جلية للتعليق على السرد، وللخطاب الإنشائي على الخبري مما يؤثر سلبا في توازن هذه الكتابة ويحولها أحيانا لممارسة خطابية مرضية "لأنه إذا كان هناك ما يبرز الأدبية العربية أن تطالب بحق بنات جنسها، وتستخدم قلمها في الذود عن حقوقهن، وإقرار وجودهن... فإننا نرى من الضعف وبساطة التفكير، وخفة الوعي أن يتحول الإبداع...إلى واجهة إفراز المشاعر المريضة، وتضخيم الذات في صورة عصابية مع غياب للطرح العلمي الناضج لوضعية المرأة والرجل معا"[1].

3 – هيمنة المونولوج على الحوارية: لعل أهم خاصية للكتابة النسوية بالصيغة المؤنثة والتي تلتزم التزاما وثيقا بوضعية المرأة وانعكاساتها النفسية والفكرية هي هيمنة المونولوج على الحوار، حيث لا يجد أمام الآخر والعالم التخيلي الداخلي على الأقل، بعدما عجزت من فعل تحقيقه في الواقع الخارجي، وبذلك تنطلق مكرهة للانغلاق على ذاتها في رؤية ضيقة وخاصة، متغافلة عن كل حوار حقيقي مع باقي الرؤى الأخرى الموجودة بالنص[2].

وبهذا تميزت كتابة المونولوج على الصعيد الأسلوبي لهذه الكتابة "إن أزمة –المرأة– الذاتية لا تعطيها الفرصة لكي العالم بمختلف تصوراته لرؤية موضوعية متجردة وهي لذلك تحول في مركز التمثل كل التصورات إلى تصور واحد هو تصورها الخاص عن وضعها الوجودي في الواقع "[3].

مهيمنة الوظيفة الشعرية : إن أهم الخصائص المميزة للكتابة النسائية المؤلفة تتمثل في مهيمنة وطغيان الوظيفة الشعرية La fonction Poétique كونها خصوصية فارقة بالمفهوم الذي يؤديه ياكبسون ، وإذا كانت هذه الخاصية تجد مبرراتها الموضوعية في طبيعة هذه الكتابة الخاصة وما يلائمها من وسائل تعبيرية فإن هذا كله لا يغفل عن دور المرّأة الكاتبة في امتلاك ملكة الإبداع وقدرتها على مجارات الرجل في الكتابة، خلافا لما تروجه الذهنية الذكورية المستبدة، لذلك فإنها حين تدافع قطبيتها بوسيلة

[1] –كارمن البستاني، الرواية النسوية الفرنسية، ط1، ص124.

[2] – ينظر بوطيب عبد العالي، الكتابة النسائية، الذات والجسد، ص30.

[3] – حميداني حميد، كتابة المرأة عن المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1993، ص: 18.

الكتابة لا يفوتها أن تجعل من هذه الوسيلة التعبيرية غاية تثبت بها، ومن خلالها مشروعية مطلبها في المساواة مع الرجل، ولتثبت بالفعل وجودها،فالمرأة كتبت منذ الأزل وسوف تبقى تكتب إلى ما لا نهاية كالكائن لا كجنس حامله امرأة كان أم رجلا لأن خلده يأخذه من قيمة كنص إبداعي حامل لوجوده عبر الزمان والمكان[1].

وإن كان مصطلح الكتابة النسائية قد أخذ حظا من الدراسة فإن القضية الثانية هي المرأة / الكتابة من خلال ثنائية الحضور والغياب.

لغة الخطاب المحكي النسوي:

يذهب عبد الحميد بن يحي الكاتب عبر قوله: (خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو (اللفظ) بما انه التجسيد العملي للغة والأساس الذي يبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ).[2]

[1] – بهيجة مصري إدليبي، تساؤلات حول أدب المرأة، مجلة الرافد الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، ع7 جوان 2003، ص: 45.

2 – الغذامي عبد الله محمد، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي ط3، 2006، ص: 07.

هذه قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخذ فيها الرجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي) وهذا ما أدى إلى حكام السيطرة على الفكر اللغوي الثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ[1].

وفي هذا الوضع هل بيد المرأة أن تكتب وتمارس اللغة واللفظ الفحل وتظل مع هذا محتفظة بأنوثتها أم أنه يلزمها أن (تسترجل) لكي تكتب وتمارس لغة الرجل...؟

وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية. هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة.

عبر كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد معنى من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايات والمجازات والكنايات، ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي ينشأ في ظله[2].

إن توظيف المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها، يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها.

عندما شرعت المرأة الكتابة منتقلة من زمن الشفاهي إلى زمن المكتوب استردت ما سلب منها عبر حقب طويلة، وذلك تحت عنوان الإلغاء والتهميش فكان السرد أول ما استعادته. ذلك أن السرد

---

[1] – ينظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3 الدار البيضاء، 2006، ص: 07.

عبد الله بن محمد بن عبد الله الغذامي من مواليد عام 1946 في عنيزة .أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، وأستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب, قسم اللغة العربية ,بجامعة الملك سعود بالرياض. وحاصل على درجة الدكتوراه من جامعة إكستر البريطانية، وهو صاحب مشروع في النقد الثقافي وآخر حول المرأة واللغة

من مؤلفات

1. المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996 (طبعة ثانية 1997 عن الدار نفسها.
2. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.

[2] – المرجع نفسه، ص: 08.

هو الجانب الأنثوي المهم في الخطاب اللغوي، فالحكاية في الأصل أنثى تنتجها المرأة وتشتغل على تفاصيلها وتعيش بها، ولهذا بات يتردد كثيرا في أروقة النقد الحديث (سرد أنثوي)[1]

وأخيرا خرجت المرأة من شرنقة المحكي والكلام إلى حديقة الورود المتفتحة، وتحررت من همس الليالي الطويلة لتنطلق في ضوء النهار الساطع وتطير من فن إلى آخر ومن شعر إلى قصة إلى رواية إلى نقد ...، أي أنها استلمت اللغة لتمارس فعل الكتابة، غير أن الأمر ينطوي على أسئلة حادة حول هذه اللغة التي هي نتاج بطرياركي محض، ليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل إبعادها ومراميها ومحياتها[2].

لقد صنع البطاركة إذن اللغة واستخدموها لأغراضهم الخاصة ولهذا فقذ تم اقصاء النساء عن الإنتاج اللغوي مما جعلهن عاجزات عن إنتاج معاني ومدلولات أنثوية فتؤكد وجودهن ضمن الخطاب اللغوي، إذ ظلت اللغة كإنتاج فني ملكية خاصة بهم دونهن، وكل فعل تجاوزي إنما هو تعدي على الحقوق واغتصاب للشرف والعرض وانتهاك لحرمات الآباء والأجداد المقدسة. إن هذا الإصاء لم يصدر عن اللغة ذاتها كخلق فني إبداعي بل يصدر عن صانع هذه اللغة اللغة ومنجزها ولهذا فقد تسللت الأنثى في الليالي الباردة تسترق الكلمات فتبدع قصصا وحكايات ترويها وتسردها حتى صار الحكي فنا قائما بذاته يقوم على سحر البيان وروعة الكلام وفتنة الإلقاء ولا تجيده سوى الأنثى مثلما أجادت قبل ذلك فن اختراع اللغة فأصبحت شهرزاد سيدة اللسرد وأصبحت الحكاية أنثى والنثى حكاية وجاءت ألف ليلة وليلة كأعظم إنتاج. غير أن الغطرسة البطرياركية قد استلبت هذا الفن أي فن الحكي والسرد، وابتُكِرَتْ ما يعرف بفن الرواية فانتزع بهذا (الحليب من ثدي الأم إلى علب المصانع يطبعون عليه علامة تجارية خصوصية)[3].

[1] – Tishreen.news.sy/tishreen/ publuc read.

[2] – الغذامي عبد الله، المرأة واللغة، ص:08.

[3] – الغذامي عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط2005، ص: 92

وقد ورد فن الرواية، بالظهور في مبتدأ الوجود الفعلي للكتابة والتدوين الذي احتكره الرجل أيضا فتحولت الرواية إلى خطاب ذكوري يدعم ويعزز من مركزية الثقافة الذكورية بمختلف أصعدتها خاصة منها الاجتماعية واللغوية. وذلك من خلال:

من السرد الشفهي/ التأنيث إلى الكتابي / التذكير.

ولكن هذا السبات العميق الذي دخلت فيه المرأة قد أوشك على نهايته وبدأت تنتفض محطمة بذلك القيود وحاملة لراية الثورة والتمرد فبدأت بالكتابة والإبداع وفعل التأنيث. فكان أول مشروع للتأنيث هو مشروع "**مي**" ثم تلاه شروع " **نازك**" الشعري. أما أولى مشاريع تأنيث الرواية العربية فقد تم على يد الروائية **ليلى بعلبكي*** في روايتها "أنا أحيا" حين تستنطق بطلتها "لينا فياض" لتصبح هي الساردة: تسرد وتحكي، وتبوح وتتحدث بر عن خلجاتها الأنثوية المكبوتة بفعل عادات وتقاليد ورواسب بالية، وتخترق المألوف وتلج المحضور، ثم تحكي لنا عن تجربتها بلسانها وتطلعنا حول ما يخصها كأنثى دون وساطة الرجل الذي اعتاد ممارسة هذه المهمة. استلمت المرأة مهمة السرد والحكي

*- **ليلي بعلبكي** كاتبة وأديبةلبنانية ولدت في عائلة ذات أصول شيعية جنوبية سنة1934 درست في جامعة القديس يوسف. عملت ليلى في سكرتارية المجلس النيابي اللبناني بين1957 و1960، ثم التحقت بالصحافة و من أهم الصحف التي عملت فيها:

- الحوادث
- الدستور
- النهار
- الأسبوع
- العربي

أعمالها

أنا أحيا (وقع إختيارها كواحدة من ضمنأفضل مائة رواية عربية)

- الإلهة الممسوخة
- سفينة حنان إلى القمر (مجموعة قصصية)
- فتاة تافهة

واسترجعت ضمير الأنا لتخلق لها أدوارا جديدة ضمن المتن السردي، وحلت الـ: "أنا" الأنثوية محل الـ: "هو" الذكورية[1]

لغة الخطاب السردي بين الأنثوية والذكورية:

انتهت مجموع الدراسات التي تناولت أشكال الخطاب الأنثوي والإبداعات النسوية أن مختلف مراحلها وأوج عطاءاتها بدا من السنوات الأولى من الإبداع اللغوي الأنثوي ودراسة اللغة وتراكيبها اللغوية ومختلف سياقاتها ضمن المتون السردية النسوية العربية وأن ظاهرة الأنثوية تتجلى داخل السياق اللغوي إذ تتلون اللغة الروائية بالملامح الأنثوية لكتابتها، فيهيمن عالم المشاعر النثوية بأحلامها وأوجاعها وتجسد في الوقت ذاته خصوصية الذات الأنثوية وتكشف مكونات الجسد المؤنث. [2]

غير أن مثل هذا التفاعل بين اللغة والذات الأنثوية والجسد المؤنث لا يعني أن لغة المرأة تلغي لغة الرجل، فالمغايرة والاختلاف لا يعني الإقصاء والإلغاء، ذلك أن المرأة استمدت لغتها من لغة الواقع فأفرزت لها أسلوبا مغايرا ونمطا مختلفا ساهم في إثراء مجال الأدب والإبداع دون أن تضطر إلى إحراق جميع قواميس الرجال كما تدعو " **سيمون دي بوفوار** "، ذلك أن اللغة إنسانية بطبعها ولا تحوي على تحيزات ذكورية أو أنثوية إنما هي حقل خصب ينتظر من يغترف منه ليزيده خلقا وتطويرا وإبداعا.[3]

وكما صاغ الرجل خطابه الذكوري من خلال رمزية وصورة محددة للمرأة تناول بتكرار هذه الرمزية في العديد من إبداعاته، ليرى النقاد أنها ارتبطت بجسدها وبهيمنته الذكورية في خطابه السردي الذكوري، خطت المرأة لذاتها صورا رمزية حاكت من خلالها النص الإبداعي، بذات أنثوية مقابلة لذاتها كما تراها هي على الوجه الصحيح، أو ما كان من المفروض أن يحاكي أنوثتها حتى في الخطاب الذكوري الذي لم يخرجها من قالب الجسد والأمثلة كثيرة في العديد من المتون السردية وغن كانت في

[1] – أبو عوف عبد الرحمن، قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص:10

[2] – لخضر لمياء، الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية –رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي– أنموذجا، تحت إشراف أ.د. هواري بلقاسم، الجامة السانيا، وهران2013-2014، ص: 87

[3]- المصدر نفسه، ص:87.

العديد من المرات قد جاءت ضمن إبداعات الرجل ومتونه السردية صورة ورمزا للعديد من القضايا التي حسبها كانت الوحيدة القادرة على إسقاطها وتمثيلها ضمن كتاباتها السردية الأنثوية مادام أنها ترى أن ممارسة الرجل بفعل الكتابة من خلال خطابه الذكوري لم تكن بمنأى عن أفكاره ولم تسلم من رغباته وتطلعاته للمرأة بمفهومه الذكوري.

في ضوء هذا استطاعت فعلا المرأة تغيير صورتها بتغيير شكل الخطاب السردي من ذكوري إلى أنثوي، وهل أتت بصورة جديدة تختلف عن من أتى به الرجل من خلال ممارستها السردية بعيدا عن أدائها اللغوي الذي أثبت النقاد جماليته بوصفه خطابا أنثويا أنثوي كما لم ينف تقاربه في نحو ما ذهب إليه **عيسى برهومة** أنه يتقارب في الأداء اللغوي بفضل التفاعل والاختلاف أي أن الأقرب في تفعيل هذا الرأي هي الرواية المعاصرة.

وعلى هذا النحو نجد أن الرواية المعاصرة هي الأقرب لتمثيل إبداعات المرأة في الخطاب السردي الأنثوي، هناك العديد من الآراء التي جاءت مع أو منذ الفصل ما هو أنثوي وما هو ذكوري في ممارسة فعل الكتابة أو تأنيث أو تذكير العمل الأدبي بالاستناد إلى مبدعه، إلى أنها اعترفت بالجديد الذي أضافته المرأة للعمل الروائي من حيث السياق والأسلوب وجماليته، بالقياس المبدعة للعمل الأدبي قصة أو رواية تجد ممارسة فعل الكتابة هو الأساس طالما أن المرأة قادرة على تجاوز المواضيع الإستسهالية وتجاوز الأفكار السطحية وغير الجدية وحتى ما قدمه الرجل من مواضع ورؤية إبداعية، فيمكنها أن تصنع نصا متفردا وهذا هو الأهم لأن نظرية الكتابة ليست مجرد تجسيم لفكرة أو تجنيس لخطاب ما بقدر ما هي من كيد لحقيقة ما كيفما كانت تلك الحقيقة قابلة للتغيير أولا.[1]

واللافت للنظر أن للمقابلة بين ضمير "أنا" الأنثوية و" **هو**" الذكورية تعود إلى أن بعض الروئيات أن المرأة أو الرجل على حد سواء قد اتقنا الكتابة بل أجادا في إنتاج خطاب بحلول أناها الأنثوية محل هو الذكورية، **والهوا** الذكوري محل أناها الأنثوية، ومن ذلك هناك كاتبات قدمن أعمالا جميلة وروائع في الأدب بصوت "الرجل" وعلى عكسها كتاب قدموا أعمالا أدبية بصوت المرأة فالقدرة على تخيل الشخصية وتمثلها بعمق وصدق هو الأهم في العمل الأدبي فالراوي قبل أن يكون رجلا أو

[1] – لخضر لمياء، الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية –رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي– أنموذجا، 88.

إمرأة هو إنسان، والراوي حيادي يسرد الأحداث ويغور في الشخصيات من دون أن يعي متى يصبح الصوت "ذكوريا" أو "أنثويا". فالأمر خاضع للحظات الإبداع، فيصبح فيه الكاتب أو المؤلف مكرسا وخاضعا لصنعه، ولا أحد يعرف ما الذي حول الخطاب إلى غير جنس مبدعه والأهم من دراسة هذا الفصل بين الخطابين وانتمائهما الذكوري أو الأنثوي هو دراسة وتحليل النص كقيمة أدبية أو فكرية أو علمية.[1]

إن الخطاب السردي الذكوري لطالما هيمن على الساحة الأدبية وذلك من خلال تهميشه للمرأة لمحاولة السيطرة عليها، عدم إعطائها أية فرصة للتعبير عما يجول في ذهنها، وهذا ما أدى إلى تأسيس لما اصطلح عليه الأدب النسوي أو النسائي أو الأنثوي، وعليه فهيمنة ذكورية الخطاب حجبت خصوصية الكتابة النسوية.

ولكن بالرغم من ظهور هذا المصطلح الحديث إلا أنا العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة اختلاف وتكامل يحتاج الواحد منهما أن يكمل الآخر.

تقنية السرد النسائي:

يعد القرن العشرين وما عقبه فضاء عصريا جديدا، يتصف بحداثة التحول والتغيير إذا لم يعد ذلك العصر التقليدي العتيق الموسوم بالثبات والمراوحة نظرا لتلك الترسبات التي تحجرت في ذهنية الإنسان العربي ونظرته الأحادية المنغلقة، ذلك عصر قد ولى وحل محله عصر آخر، شكل إفرازا جديدا متناسلا مواكبا للتحولات المتسارعة في الزمان والمكان والإنسان، ومن ثم المجتمع ونظامه وثقافته وحركته وسكونه وقضاياه الفكرية والسياسية.

كما أصبحت الرواية في الوقت الراهن الأكثر مكنة على الإلمام بقضايا المجتمع، ومواكبة مستجدات العصر، فالرواية قادرة على تحري رؤى العالم وآفاقه، وتقديم تصوير يقارب المعالجة وفق خطة فنية تمثل العملية الإبداعية، ولا يتسنى ذلك إلى بتوافر المرجعية التي يستمد منها القاص مادته

[1] – لخضر لمياء، الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية –رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي– أنموذجا، ص89.

الحكائية ويخلق خلفيته التاريخية قصد تغذية السرد وتحريكه، كما يمثل الواقع مجالا خصبا للالتقاط وصياغة المشهد الروائي.

إن للرواية في الزمن الراهن حضورا أقوى ومكنة مما مكنها أكثر على ما كانت عليه في أزمنة الفة، خاصة بعد أن دخل العنصر النسوي في أداء الكتابة الكتابة السردية فأثبت حضوره الفعلي بوصفه ذاتا فاعلة في الخطاب الروائي وليس مجرد موضوع منظور إليه.

كما تحقق الرواية للمرأة المبدعة شيئا في تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة حيث تجد المرأة في النص الذي تكتبه نزعة الخلاص والتحرر والكبت وسجن الظلام والانطلاق إلى عوالم مبدعة من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي متحدية بها ذلك الحرج الضيق قصد أداء الحضور الفعلي، متمردة على تقاليد المجتمع من خلال تمردها على تقاليد الكتابة، حيث يتداخل ويتمارى دور المبدعة في متنها الحكائي الذي يبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات وصولا بعلاقتها بالآخر، حيث يلعب التخييل أثناءها عامل الثقل والقوة.

إن كتابة المرأة هي التي تحولها من موقع (المفعول به) إلى موقع (الفاعل) كون سرد المرأة كشف لحجب الثقافة المتجذرة وتعريه الحقائق والأشياء، وإظهار المنشور والمقتع حين تكتب المرأة نصها تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذات التي تتحول إلى علامة أنثوية مستقطبة لجميع المحاور الأخرى "كما تتحول إلى مطلق سريع الانشطار يصعب الإمساك به، يتوزع في خلايا النص معتمدا على الصيغ المحتملة التي تجعله في حالة تغير وتلون، إن إيقاظ لفتنة كانت نائمة وإشعال نار كانت خابية"[1].

وعلى هذا الأساس يعد السرد من أهم أنماط الكتابة الروائية، فهو جوهر الرواية وركيزة تركيبها وهو عابر لنقل الحداثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية [2] وهو عرض موجه لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة بواسطة اللغة المكتوبة فالعرض يعني تقديم الحوادث من الشخصيات بحيث تبدوا مقنعة للمروي له[3].

[1] – الغذامي عبد الله، المرأة واللغة، ص137.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القهرة، ط، 1976، ص187.

[3] – الفيصل سروحي، بناء الرواية العربية النسوية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، 1995، ص290.

كما أن السرد لدى **سعيد يقطين** هو جوهر التواصل المستغرق الذي من خلاله يتجلى خطاب المحكي بوصفه مرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه والسرد ذو طبيعية لفظية لنقل المرسلة، وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم، الرقص...) أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت[1].

ونحن إثر هذا لا نستطيع دراسة هذه التقنية بمعزل عن التقنيات الأخرى، إذا كثيرا ما يتداخل الوصف بالسرد، كما يعد الحوار سببا من أسباب حرية السرد وجماله، إذ إن النص الروائي في غالبيته يتفرع إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية، وأيضا إلى حوار إنما جوهر الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف وتناول المقاطع السردية الأحداث، وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خيالية تماما من عنصر الزمان[2].

إن استخدام الكاتبة لتقنية الوصف في النص الروائي يعني تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر[3]، مما تنتج عنها إبطال لوتيرة السرد والخلل في إيقاعه الزمني، فبالرغم من أن السرد وآلية الوصف "تعتبران عمليتين متشابهتين لأنهما يتكونان معا من الكلمات ويؤديان وظيفة نصية واحدة، فإنهما مع ذلك يختلفان من حيث الهدف، فالسرد يشكل التتابع الزمني للأحداث والوصف "يمثل المجاورة والمتقاطعة في المكان"[4].

من هنا يذهب **حسن بحراوي**، أن علاقة الوصف بالسرد هي نوع من التنازع النصي فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم النص واحتلاله للنص، يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانته في الميدان... أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنعوت بالنسبة للوصف والأفعال من جانب السرد[5].

---

[1] – يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص:116.

[3] – بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1990، ص:170.

[4] – المرجع نفسه، ص:177.

[5] – المرجع نفسه، ص:178.

كما أن، توسل الكاتبة بالحوار في النص الروائي ينحو بشكل مؤقت عن مهيمنة السرد، لأن الشخصيات تفصح بنفسها عما يعتريها، وتنطلق بلسانها عن دواخلها، وتوجه خطابها إلى الآخر دون وساطة الراوي والغالب وجود صيغتين لهذا الحوار: صيغة خالصة لا أثر للسرد فيها وصيغة حوارية ثانية تجسد علاقة أخرى بين السرد والحوار... وتبرز داخل الجملة الحوارية نفسها، وهذه العلاقة تدل على تبادل الأدوار الحكائية، ويقصد بها تعرض علاقات السرد والعرض والحوار بين الراوي والشخصيات للعديد من التبدلات، إذ نجد الراوي يتحدث مع باقي الشخصيات كما نجد الشخصيات تمارس السرد[1] وهكذا نجد أنه من الصعوبة أن نقوم بدراسة تقنية منفصلة عن الأخرى إذ تتداخل هذه التقنيات فيما بينها مؤلفة النسيج الروائي.

مما يتضح أن معظم الروائيات ابتدأن روايتهن بالسرد في معظم الأحيان وقد سردت الأحداث بضمير الغائب وضمير المتكلم الذي يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جمعيا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذا الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية[2].

أما الضمير الغائب وهو الأكثر شيوعا بين الضمائر فقد وُصفَ كونه "سيد الضمائر السردية الثلاثة وأكثرها تداولا وأيسرها استقبالا لدى المتلقي" [3] إذ يتيح استعمال ضمير الغائب للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصيته وأحداث عمله السردية وذلك على أساس انه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس[4]، وقد تلجأ الكاتبة في أحايين أخرى إلى المزاوجة بين ضمير المتكلم وضمير الغائب كما تسرد أحيانا أحداث الرواية عبر تقنية تعدد الأصوات والتي تسرد فيها الأحداث بواسطة ضمير المتكلم، بغية تقديم وجهات نظر متعددة.

ومما يجب الإشارة إليه أن الكاتبات قد أفدن من الإجرائية في كتابة الرواية في بناء عالمهن الروائي كالمناجات والمونولوج وتداعي الأفكار والرمز.

[1] – ينظر: فيصل سمر روحي، تحليل الخطاب الروائي، ص195.
[2] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص195.
[3] – مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، ص:177.
[4] – المرجع نفسه، ص: 177.

وفي رواية **سحر خليفة** نلاحظ أن ضمير المتكلم "أنا" الذي تمثله البطلة "زينة" إلى جانب صوت الراوي العليم الذي يطل في الجزء الثاني من الرواية عند وصول زينة إلى الشرق فينطق على لسان باقي شخصيات الرواية، يتحدث عن معاناة كل منهم ضمن إطار المعاناة العامة التي يفرضها المكان وتقاليده وظروفه السياسية المتمثلة في معضلة الاحتلال الصهيوني لفلسطين وعليه يحضر المكان بوصفه صورة للهوية فتتحرك زينة على أرض الوطن الذي يشكل هويتها الضائعة زمن معاناة الذات، وإبعادها عن الأب الذي يمثل هويتها لاقتران اسمها به. كونه منشئ الطفولة والحامل لروح المكان، فتبدأ زينة بقراءة واقع الوطن وتقديمه ضمن عقد اجتماعية واضطرابات سياسية، تحاول زينة فهمها أثناء مواجهة نفسية مع جسد الأب تنصلت بها أسر الماضي، وقرأت الحاضر بوضوح إلى أن عادت إلى الغرب حاملة هوية واستقرار نفسي يوقف معاناة الذات والسرد على لسان زينة أو بألسنة الرواة العالمين يظهر الوطن بتشويهات نفسية وبيئية تصنع دائرة الموت مثلما يظهر من نهاية الأحداث وموت زوجة الوالد التي تحمل طفلا ملقحا بتلقيح إسرائيلي طمعا بالحصول على الميراث، كأن هذا التشويه لا يسمح بولادة طبيعية، ولا يمكن أن تقبله الهوية فيقع الإجهاض كرمز للتطهير ويؤدي إلى الموت.

وفق هذا تعمل الروائية على نقل انفعالات الشخوص وحالتهم النفسية لنجد القارئ يتعاطف مع بعض الشخصيات، ويفض من الأب حينا ويتعاطف معه حينا آخر، اعتمادا على الإحساس الذي تنقله الساردة في تقديمها للأشخاص فمثلا ترسم لنا الأب في الجزء الأول دافئا حنونا نستشعر ذلك من لغته وحكاياته ورصد الابنة لمشاعرها نحوه حتى في دور الانفصال وممارسته لعنف السلطة الأبوية إذ تظل الابنة تحمل إحساسا بالذنب تجاهه وترى العالم من خلاله، تصفه زينة قائلة كان رجلا طيبا، ملئا بالذكرايات والدعابات والحكايات الطريفة ولا أنسى نظره حيث كان يجمعنا حول مدفئة الحطب... وحين أذكر السكين وتلك النظرة أذكر أيضا دموع الحنين والأحلام[1].

وإثر دور المعاناة وقدوم لحظة المواجهة تحكم الذات المتعبة على الأب التقوقع داخل جسد مسجى تراقب انفعالاته، وتواجه ضمن لحظات نفسية قاسية معقدة تطل من السرد يتحرك بها طرف واحد. وأحيانا نجد الكاتبة سحر خليفة تحمل صوت زينة فتنطق بالنيابة عنها لملاحظات سياسية

[1] – سحر خليفة، الميراث، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص: 20.

ومحلية تعرفها جيدا، ويستحيل أن تكون زينة على علم بها فتقول مثلا انتشرت ظاهرة المشاريع فالجميع لا يفكرون إلا بالمشاريع... المواطنون المعاد توطنهم وحتى المستوطنون لا يفكون إلا بهذا ... وأجواء السلم وفقر الناس جراء الحرب والانتفاضة[1].

كما تقدم **سحر خليفة** عالما يضج بالحركة والحدث والشخصيات التي تصدر من زوايا مختلفة داخل الوطن لتعبر عن معاناته وظروفه وتنوع الروائية أساليب اللغة أحيانا تصف الأماكن وتنقل الشخصيات وتهبط حينا آخر لنطق بألفاظ سوقية ضمن حوار يحاول الاقتراب إلى الواقع.

وفي رواية السمك لا يبالي لإنعام بيوض التي نستدل بها بوصفها أنموذجا لدراسة تقنية السرد النسوي من خلال التطرق إلى المتن الحكائي أنها تحتوي على مستويات متعددة منها مستوى البنية الزمنية ومتسوى الشخصيات ومستوى الفضاء وقبل ذكره مستوى ما تحتويه الرواية من أجزاء هي مكونة من ثلاثة أجزاء شبه متساوية تحمل على التوالي عناوين " نور – ريمة ونجم ونور " إضافة إلى جزء رابع مختصر يشبه الخلاصة ويحمل عنوان الثالوث.

إن الرواية تتخذ مواقف واضحة ضد العنف والإرهاب والتسلط والجهل والتعصب مع الحرية والتسامح والعلم والإبداع والحوار ... لكنها أيضا قصة نور

أما بالنسبة للمستويات :

يتضح على مستوى البنية الزمنية : يظهر في الرواية ذلك الاهتمام البالغ لعنصر الزمن إذ قد وظفت الروائية تلك التقنيات الزمنية ببراعة تنم عن المقدر كما أنه يتماشى وطبيعة الرواية التي تعتمد على الذاكرة واسترجاع أحداث مضت وانتفضت.

إن خاصية كسر خطية الزمن بغير الذاكرة وإخضاعها للتبعيات الحرة ومن ثم انعطف إلى عدم الحفاظ على النظام الخطي للزمن (ماضي– حاضر – مستقبل) للدخول في آليات الذاكرة والتي يخضع الزمن فيها إلى تدخلات كثيرة.

[1] – سحر خليفة، الميراث، ص:21.

- التلاعب بالزمن من خلال التسريع والتبطيء في تقديم الأحداث ويتم ذلك من خلال:

1 - التلخيص: الذي يلجأ إليه لتغطية فترات زمنية طويلة بكل ما تضمنه من أحداث على كثرتها وتنوعها وتقديم حصيلة نهائية لتصورات الأحداث بتلخيص مسار الزمن الروائي [1]

2 - الحذف: ويوظف هذا المأخذ لتحقيق القفز على ما هو غير مهم في القصة وتجاوزه مقاطع تسهم في تسريع حركة وتيرة الحكي.

3 - الوقفة: يضفي هذا المعطى أهمية على حدث أو فترة ما والوقوف عليها لبيان أثره على غيره من الأحداث.

4 - المشهد: يؤدي هذا الإجراء لتصوير الحدث بكل تفاصيله وجزئياته وعرضه بجميع أحواله وتوظيفه لجعل الرواية قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية.

كما أن فاعلية تقليص مدى السرد الاستشرافي وتركه مفتوحا على المفاجئة والتأويل والانتظار من خلال خلق فجوات زمنية واسعة بين الوحدات إضافة إلى طرح تساؤلات مستقبلية مبهمة تعمل على خلخلة النظام الزمني للأحداث.

إن إجرائية ركامية السرد الاستذكاري يعمل على سد ثغرات أحدثها النص السردي.

- على مستوى الشخصية: ما يمكن ملاحظته على شخصيات هذه الرواية عموما هو أن الأسماء المسندة إليها مخطط لها تخطيطا دلاليا محكما لا مجال فيه للصدفة أو المقاصد الاعتباطية التي تخضع لها غالبا الأسماء في الحياة العادية وخارج العمل الروائي.

تتناول الرواية قصة نور التي تشبه جانبا من حياة الروائية إنعام بيوض وتتلائم ورومنسيتها.

[1] - مناصرية أحلام، بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي، مذكرة معتمدة الاستعمال لنيل شهادة الماستر، تحت إشراف حسن خليفة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ماي2011، ص: 126.

- على مستوى الفضاء: نجد قدرة الروائية على تطويع آليات الكتابة وإخراج روايتها وتحميلها بشحنات دلالية مكثفة.

- اشتراك القارئ في بناء النص من خلال إعطائه فرص متعددة لتقديم قراءات وتأويلات لمختلف الفراغات التي تتبع بها الرواية.

- التشبث بالأماكن الجغرافية واستعادة كل تفاصيلها الضائعة في الواقع والمماثلة في ذاكرة شخصيات العمل.

- الاهتمام بتشكيل الطباعة من خلال تعالق السواد والبياض بدرجات متفاوتة[1].

إن وظيفة الرواية لا تكمن في سرد حكاية وقص أخبار وإنما تمنح القارئ تجربة حية ينفعل بها لأنه تقنعه وتوقض عقله، وتثير عاطفته الإنسانية.

كما أن وظيفة الرواية دعوة خاصة لتحياها، إن المقصود من كتابة الرواية هو اكتساحك كما يكتسحون طقسا من الطقوس والعلاقة الحية لكل الأشياء تفعم الكتابة بالحياة والدفئ والعلاقة الشخصية بكل الأشياء تهب الحياة.

تعتمد الرواية النسائية العربية على التوالد الحكائي المتناسل منه الحكاية (المكزية) التي تمثل النواة، ذلك أن جميع الأسيقة السردية تتكوثر من الحكاية الواحدة التي تمثل مركز النص والتي تسهم بدورها في خلف التدفق السردي المليء بمخزونه الخيالي وبنائه التصوري لتلك الحركة الحكائية التوالدية، وتبقى الرواية خطابا يؤلف بين تلك الوحدات الحكاية وشكل الصورة النهائية لها عبر ومضات إبداعية تخرج عن الأنساق النمطية والمسارات الثابتة.

إن العلاقة بين الأحداث والشخصيات وبين أصولها ومتابعها بصوغها الذات الساردة من منطلق عالمها المتخيل ومن منطلق استعادة الأحداث وتلوينها بدرجات متجانسة مع الذات الساردة

[1] - مناصرية أحلام، بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي، ص127.

في تقارب وجهات النظر عبر المونولوج الداخلي الذي تهيمن عليها النبرة الأحادية المقنعة بالظلال النفسية لمؤلفة الرواية فتختلط الحكاية بلغة الهواجس والتأملات.

وعلى هذا النحو يبقى حال المرأة الكاتبة مع الكتابة حيث وردت لتكون هي المؤلف وهي الموضوع وهي الذات وهي الآخر، وإذا ماكتبت المرأة عن المرأة فإن صوت الجنس النسوي هو الذي يتكلم من حيث أن الكتابة ليست ذاتا تميل إلى فرديتها، ولكنها ذات تميل إلى جنسها وإلى نوعها البشري، والذات هنا هي ذات أنثوية تحول نفسها إلى موضوع وتحول حلمها إلى نص مكتوب [1].

كما يمكننا القول إزاء هذا جميع الأحداث المختلفة، ترتبط ارتباطا وثيقا بمسار السرد النسائي المنطلق من الحكاية المركزية، كما أن تشعب السرد وتشابكه مرتبط ومتعلق بتشعبات الشخصية، وتشعب عالم محكياتها لكونها تحسب في آخر المطاف في مجرى واحد، هو بؤرة متخيل جامح، تمثله الساردة، ومن ورائها مؤلفة الرواية وكلما اتسع مجال الحكايات المتناسلة، كلما أدى إلى تدفق إجراء السرد وانعطاف الخطية إلى مكن التنوع والتلون والتعدد

وعليه يظل النص السردي علامة نسقية أنثوية، حين تتلائم مع النص المكتوب، تمنح له فاعلية أكثر حيث إمكانية البوح وممارسة لذة الاحتراق والالتحام في إطار نصها الذي يكتبها جسدا وروحا ليغدو أكبر الأسود سبيلا للخروج من أسر الذات عبر استعماله في الكاتبة[2].

[1] – الغذامي عبد الله، المرأة واللغة، ص:210.

[2] – صلاح صالح، مسرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت،1ط2003، ص:12.

حين تباشر رواية فوضى الحواس **لأحلام مستغانمي*** بالقراءة تشعرك تلك الذات المسكونة بالإبداع حيث تحكي عن علاقة حب تأسست على موعد أخذته الساردة مأخذ الجد، لتغوص في أبعاد باطنية لا متناهية انطلقت الكاتبة من جملة سردية كانت بمثابة نواة دلالية احتوى النص بأكمله، بدأت بجملة تحوي سطرا وانتهت بنص طويل يتجاوز 375 صفحة فلا شك عندئذ أن هذا التوالد وهذا الاسترسال الباطني مرده أصداء الذات وعوالمها المتعلقة بالزمن، تقول الساردة "بين الرغبات الأدبية الأبدية الجارفة، والأقدار المعاكسة، كان قدري وكان الحب متسللا إلي من باب نصف مفتوح وقلب نصف مغلق..." كنت انتظره دون اهتمام، تاركة له الباب مواربا، متسلية بإغلاق نوافذ المنطق ! قبل الحب بقليل، في منتهى الالتباس تجيء أعراض حب أعرفها وأنا ساكنة في قلب متصدع الجدران، لم يصبني يوما هلع من ولع مقبل بإعصار..."[1]

إن ما نستشعره لدى قراءتنا للرواية حضور الروائية (الساردة) في علامة أنثوية جسدت همس العتاب ووهج البوح، كما نستشعر ذلك النزيف اللغوي الساخن مع تصعيد الفعل الدرامي عن مطاردة المرأة للغة. وتستدرج الكاتبة القارئ وتوهمه انه يعيش أحداث الرواية أو على الأقل جزء من

من مواليد تونس ،ترج* – أحلام مستغانميكاتبة جزائرية ولدت في (13 أبريل 1953)

تعود أصولها إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري حيث ولد أبوها محمد الشريف حيث كان والدها مشاركا في الثورة الجزائريةّ، عرف السجون الفرنسية, بسبب مشاركته في مظاهرات8 ماي 1945 . وبعد أن أطلق سراحه سنة 1947 كان قد فقد عمله بالبلدية, ومع ذلك فإنه يعتبر محظوظاً إذ لم يلق حتفه مع من مات آنذاك (45 ألف شهيد سقطوا خلال تلك المظاهرات) وأصبح ملاحقًا من قبل الشرطة الفرنسية, بسبب نشاطه السياسي بعد حلّ حزب الشعب الجزائري. الذي أدّى إلى ولادة حزب جبهة التحرير الوطني FLN

– عملت في الإذاعة الوطنية مما خلق لها شهرة كشاعرة، إنتقلت إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي ، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون. تقطن حاليا في بيروت. وهي حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1998 عن روايتها ذاكرة الجسد.

ـ مؤلفاتها:

*على مرفأ الأيام عام1973 .

*كتابة في لحظة عري عام1976 .

*ذاكرة الجسد عام1993 .

*فوضى الحواس 1997 .

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس.

الحكاية عبر الإحساس بالأشياء والاندماج فيما نلمس قدرة الأنا الأنثوية واستقراء عنوان القلب بالاعتماد على فاعلية الإسقاط والحركية... كان الحب يأتي متسللا إلي من باب نصف مفتوح وقلب نصف مغلق...حيث أصداء الذات كمثل بؤرة حبلى بالدلالة الرمزية وتحولاتها، فالكاتبة تريد أن تحول شخصيتها الحبرية إلى شخصيات حية، وهو سلوك فني سيحدو بها إلى مطاردة شخصيات قصتها تحت وطأة التشابه المتلازم بين الذات والساردة وشخصيتها الورقية ذلك أن عالم الرواية سيلتهم ولادته من الرحم الاجتماعي والنفسي اللذين يراهما الكاتب بمتخيله السردي[1].

في الغالب إن السرد النسائي ينفلت من نمط الحكاية وينحل في نسق السرد الذاتي عن طريق (التناسل) مارجا واقع الخيال بالخيالي والعاطفي فلم يعد الموضوع الحكائي ديدن السرد بل أصبح العالم قابل للتسرد بكل موجوداته وأشكاله أصبحت الفلسفة سردا للفكر الإنساني. كذلك علم الاقتصاد الذي ينظر إليه كسرد للحاجة والندرة المتصارعة مع العرض والطلب وأصبحت كل الأفعال في الوجود تمثل سرد (الأنا) المنطوية في العالم.

وهاهنا نجد المرأة تباشر تسرد عن ذاتها وجسدها ورغبتها عن طريق التعرية تلك الإجرائية المجازية وإسقاط أقنعة الرجل حيث أنها أثناء معايشتها للسرد تعايش ذاتها، متشحة بسلطة ومعقول المجاز، "فالنص فعل وجودي يستخدم الكتابة لتأطير عالمه وعرض الأشياء من خلال الجمل المتوالية"[2] وعليه تظل الرواية صناعة لغوية إذ بحركتيها المتسقة مع لغة المرأة تصنع خطايا، كون الأحداث لا تكون محور النص، يقدم تقدم اللغة ذاتها لتكون مركز الخطاب وتتصدر الحيكة[3].

لقد غدا (الأنا) المؤنث مجالا حيا للمونولوج، أو الحوار الداخلي بمظهريه والواعي واللاوعي وقد تجلت هذه الظاهرة في جميع النصوص النسائية العربية، فـ"نخب الحياة" لأمال مختار، نص روائي نسائي يحمل سؤال الذات وقلقها مثلما يحمل السؤال الجسد والأحلام، تقول الساردة: "... وحدي

[1] – فهد حسن حسين، إقاعات الذات (قراءة في السرد العربي) المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 2002، ص61.

[2] – هزاع شريف، وحدة الوجود السردية، مجلة ألواح، ع2، 2005، www.alwal.com

[3] – الغذامي عبد الله، المرأة واللغة، ص184.

أعرف المتعة في الأحلام، أنجز الفعل الذي أريد في مملكتي أبني صروحا من المتعة وأهدمها أنصب أمراءا لها، ثم أخلعه في مملكتي أفعل ما أشاء..."[1].

ما يلاحظ على المؤلفة اشتغال على الداخل في صنع عالم متخيل قائم على التداعي يتوارى فيه زمن السرد وزمن الفعل من خلال حكي الساردة على إحساسها وتفكرها وانشغالها.

تشخص الأحداث التخيلية من خلال تمظهرات المنظور السردي عبر (مونولوج) إذ بعد المونولوج دليلا على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي وصرخة احتجاج مخنوقة من وجهة نظر المرء – عادة- يلجأ إلى منجاة ذاته والانطواء في داخله حين تفقد الطمأنينة والأمان[2] ومن هنا ندرك أن سرد المرأة مع ذاتها يعود إلى التهميش والاستيلاب الذي عانت منهما.

ومما بلغته الكتابة السردية النسوية العربية من الحضور أن صوت الساردة واضح لا لبس عليه كما وأن المرأة الكاتبة اختارت الساردة مهيمنة الحضور في النص المتحكم في سبر وترابط الأحداث وهذا الحضور القوي في صوت الساردة في الكتابة السردية يدل على المقام الذي وصلته المرأة بعد أن تجاوزت المواقف الخجولة وأدوار المسكنة التي فرضتها عليه الشروط الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والفكرية.

إن ملمح صوت الساردة في الكتابة السردية لدى المرأة واضح وصريح إذ يسلك رأسا إلى مراده فيؤدي مشاركته الفعلية في عملية السرد وتركيب الأحداث وتنظيمها ويعلن في الوقت ذاته انخراطه الصريح في ما يجري في الحياة ويخفي قدرته على مسائلة العوالم الدفينة للنفس البشرية والبحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة خلف السلوك البشري[3].

[1] – مختار أمال، نخب الحياة، دار الآداب بيروت، ط1، 1993، ص74.

[2] – العوفي نجيب، مقارنة الواقع في القصة القصية المغربية، الدار البيضاء، (د.ت)، ط3، ص534.

[3] – ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص10.

العتبات الأنثوية في الخطاب السردي:

لقد أمكنت للسرديات المعاصرة على ذلك الاحتفاء استراتيجيات حداثوية تسهل مهمة بناء علاقة حوارية بينها وبين المتلقي مثل الاهتمام البيضات والعتبات السردية واللغة الشعرية والمونولوج وتداخل الأساليب وتعدد النصوص في النص الواحد والتقطيع المشهدي وتعدد الرؤى والتداخل الزمني، وغيرها بحيث تتداخل الاستراتيجيات السردية والسيميائية والتداولية واللغوية في منظومة معقدة من الآليات التي تحقق للبنية السردية هويتها الأجناسية وجماليات إسهامها في تقديم رؤية أيديولوجية ترتكز إلى أسطورة المبدع الشخصية.

كما تعد العتبات [*] واحدة من أهم الاستراتيجيات للفواتح والتهميش ذات الفاعلية البنائية العميقة في بنية النص الأدبي ولاسيما السردي منها أكثرها تعقيدا في الخطاب النقدي المعاصر فلم تعد عبارة عن مجازات يلج من خلالها المتلقي للنص وتحدد جنسه ونوعه فحسب، إنما أصبحت نصوصا محايثة للنص الأصلي تنمو وتتشعب وتتفرع إلى جهة تخومه وتحايث بناه الفنية والدلالية لتضيف له آفاق جمالية دلالية جديدة وفي الوقت ذاته كي تصبح تشكيلا وموكبا سلسا للملتقى لفهم دلالة النص والإمساك على مجموع خطاب المبدع ورؤيته للكون فهي إذا علامات سيميائية مكتفية بذاتها[1] تنهض بوظيفة احتواء المدلول النصي على نحو عام لأنها تشكل بعدها السيميائي وتسهم في بناء أفقه الجمالي فلم تعد ترتبط العتبات ارتباطا سطحيا بالنص بل أصبحت نصوصا محايثة للنص تتجاور معه وتسهم في تشكيل بنية النص ومنظمته السردية التي ترتكز إلى مجملة رؤية الكاتب ووعيه وأيديولوجيته بل حتى مكونات لاواعية نراها تشظى هنا وهناك في النص وعتباته من خلال أسطورة الكاتب الشخصية لقد أصبحت العتبات في علاقة متشابكة مع النص بل أحيانا تضيف مدلولات

[*] عتبات النص هي: ذلك النص المصاحب أو النص الموازي المطوق للنص الأصلي والذي ينفي مجموع النصوص التي تحيط به من بيانات النشر المروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا أو معرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفره أو يحيط به بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها**

**عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، لإفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص16.

[1] – محمد عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل دراسة العنوان، الموسوعة الصغيرة، بغداد، ع396، 1995، ص31.

جديدة غير تلك المدلولات القارة في المعجم والمتمكنة في الذاكرة الجمعية من خلال الإيحاء والترميز[1]، فهي مظاهر دلالية وجمالية لا يمكن الاستغناء عنها بل يجب توظيفها على الوجه الأكمل في النصوص ابتداء من العنوان الرئيسي إلى العناوين الثانوية والإهداء والمقدمة باختلاف أنواعها فهي أرض بكر يمكن للمبدع استثمارها بحسب وعيه واهتماماته وأسلوبه ورؤاه الأيديولوجية، فهي استراتيجيات هامة يستثمرها المبدع في محاولة تأسيس حوار مع القارئ بوساطة النص وعتباته وذلك لأنها حالة نصية لها امتداداتها البنيوية داخل مبنى النص أو هي أمشاج ضوء تنشر في النص كي تضيء دلالته وتكشف المخبوء تحت بنى النص ولغته.

لقد وضحت العتبات السردية إجرائية تشكل موالج نقدية يستطيع القارئ/ الناقد، من خلالها استثمار ذلك الخطاب النقدي قصد سبر أغوار النص واستكناه بناه العميقة ومسائلة دلالته المركزية واستنطاقها وتأويلها انطلاقا من جملة الوظائف التي تنهض العتبات بها فهي تعين النص الأدبي وتبين جنسه ونوعه وتصفه وهي المركز الذي يحدد هوية النص وبنيته الإجرائية وكذلك هي عامل إيحاء رمز من خلال بنية العنوان وأيضا هي عامل إغراء للمتلقي لقراء النص والتحاور معه بالبحث عن رؤى النص آفاقه الجمالية والدلالية .

ولما كان الأدب الأنثوي يحاول استثمار تلك المكن الأدبية والتقنيات النصية فإن جلها مكرس من أجل نشر أيديولوجية فلابد له من أن يتيح منظومته الأدبية و النقدية والإصلاحية الخاصة به ومنها العتبات النصية.

ونستشهد بمثال للعتبات النصية للروائية الجزائرية **ربيعة جلطي** في روايتها نادي الصنوبر:

عتبة العنوان:

1 – المستوى التركيبي: يعتبر العنوان على المستوى التركيبي تركيبا إضافيا (مضاف + مضاف إليه) : (نادي + الصنوبر)، حيث ولفضل كلمة الصنوبر توضح معنى نادي، وبهذا ينحصر فكر القارئ في

[1] – ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية المعاصرة (1970–2000)، ط1، 2004، ص156.

حقل دلالي معين يجعله يتجه بطريقة أسهل إلى معرفة أي نادي تتحدث عنه الرواية وهو نادي الصنوبر[1]

2-المستوى الدلالي : يتم من خلاله اختيار العنوان بوصفه مدخلا لانتاج الدلالة على المستويين التركيبي والدلالي وهذا الأخير لدى تحليل العنوان ينحصر أعمق من المستوى التركيبي، لأنه من خلاله يستطيع القارئ حمل فكرة أولية عن العنوان، ويرى فيها إذا كان عنوانا مباشرا أم أنه عنوان محمل بجملة من الرموز والشفرات، تتطلب من القارئ فكها وتحليلها وهذا بعد قرائته للرواية وفهم مقاصدها والنظر فيما إذا كان مضمونها يحكي عنوانها أم أنه عنوان دال على اسم مكان يتمثل في "نادي الصنوبر" وهو أفخم أماكن العاصمة الجزائرية، غير أن هذا لا يعني أن الرواية تتحدث عن المكان في حد ذاته فلربما تتحدث عن شخص يعيش في هذا المكان أو حادثة وقعت فيه ومنه لا يتم معرفة الدلالة الحقيقية للعنوان إلا بعد قراءته للرواية برمتها والتضلع من مجموع أبنيتها التركيبية وكذا القراءة السياقية للعنوان:

نجد رواية نادي الصنوبر من مائة وتسعة وتسعون (199) صفحة، تشتمل على عناوين فرعية وهي 11 عنوان فرعي[2] وهم كالتالي:

1 - واقعة الوسيم
2 - المعسول
3 - الحيرة
4 - الاشتياق وما جاوره
5 - مفاتيح رضوان والرضوان

[1] - شراد زينب، العتبات النصية وأساليب العنونة في الرواية الجزائرية، تحليل سيميائي لنماذج روائية، مذكرة لنيل شهادة الماستر، إشراف أ.د. عبد الغني بن الشيخ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة2015، ص: 55.

[2] - المرجع نفسه، ص: 56

6 – البذخ وما جيرانه

7 – الرغبة.. بوابة السماء

8 – عثماني بالي

9 – الجمعة

10 – سماء سمية الصماء

11 – الرحيل.. طريق السراب[1]

عتبة الغلاف:

يتضح أن غلاف الرواية من تصميم **سامح خلف**، وقد ارتكز في تصميمه على لوحة ممثلة في طبيعة صامتة للرسام، بول غوغان، حيث تمثل هذه اللوحة تشكيلا بصريا يخفي في مكامنه دلالات وإشارات تعكس متن الرواية ارتباطا بعنوانها، فأول ما نلاحظه في هذه اللوحة تعبير خالص عن الأصالة والتراث من خلال الأواني الفخارية الموجودة باللوحة وهي عبارة عن مزهريتين، الأولى مشكلة كوجه رجل أسود، والثانية شكل المزهرية الكلاسيكي وكلاهما تحملان ورودا موضوعتان على الأرض أمام منزل تحت نافذة تطل منها امرأة تتطلع إلى المزهريتين، وبما أن "اللون هو إحساس يؤثر في العين عن طريق الضوء" فإن الألوان التي استخدمت في هذه الرواية كانت جد متقاربة فيما بينها.[2]

إن نسقية العتبات النصية في مجموعها هي مفاتيح دلالية تسهل للقارئ عملية القراءة وخاصة عتبة العنوان فهي علامة تحقق الغواية للتلقي وموضوعه، أيضا وتساعد على بناء استراتيجية مسبقة لحشد آليات القارئ لمواجهة المتن.

[1] – شراد زينب، العتبات النصية وأساليب العنونة في الرواية الجزائرية، تحليل سيميائي لنماذج روائية ، ط55

[2] – المرجع نفسه، ص:70-77

سيميائية الشخصية في الكتابة النسوية:

من الصعب العثور على تعريف جامع ومحدد للشخصية نتيجة تشعبها وتنوعها وتعقيد تركيبها النفسي والفيزيولوجي، إلا أنه توجد بعض الاجتهادات لإيجاء تعريف الشخصية.

إثر هذا، يعرفه **فيليب هامون Filip Hamon** كونها علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد إنها كائنات من ورق على حد تعبير **رولان بارث**[1].

فهو يرى أن الشخصية لا قيمة لها داخل العمل القصصي إلا إذا لم تنتظم داخل نسق محدد بين وظيفتها في النص.

كما ويعرفها **محمد بوعزة** ضمن مؤلفه الموسوم بـ: "تحليل النص السردي" "كائن خيالي تبنى من خلاله جمل تلتفظ بها هي أو يلتفظ بها عنها أو تستند لها من شخصيات أخرى أو من ظرف السارد"[2].

وإذ يعرف **عبد المالك مرتاض** الشخصية كونها "كائنا حركيا حيا ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وتجمع الشخصية جمعا قياسيا على شخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع شخص[3].

إن معلم الشخصية في نظره هو كائن خيالي سردي يؤدي أدوارا مماثلة للأدوار التي يقوم بها الشخص الحي على أرض الواقع ولكنها على الورق لا على أرض الواقع.

إن السيميائيات النظرية والتطبيقية ستتجاوز ثنائية الشخص والشخصية معا لتعويضهما بالعامل والفعل، وذلك اترشادا باللسانيات الوصفية (بنيوية **دي سوسير** والوظيفة الفرنسية...) بالإضافة إلى اللسانيات التفسيرية (أبحاث **نوام وتشونيسكي** ...) فضلا عن دراسة الشكلانيين

[1] – فيليب هامون، سيميولوجية شخصيا روائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام الرباط، المغرب1990، ص8.

[2] – بوعزة محمد: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الرباط،ط1، 2010، ص46.

[3] – مرتاض عبد المالك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية مركبة لروايةزقاق المدق، ديوان الطبوعات الجامعية، الجزائر.1995، ص126.

الروس كما هو فلاديمير بروب، لكن السيميائيات في آخر المطاف وحسب تجاربها النصية ومعطياتها العلمية، سواءا كانت تنظيرا أو تطبيقا لم تعمق مفاهيم البطل والعامل والفاعل بشكل جيد وموسع بل حصرها في خطاطات نصية وأنشطة بشرية مما دفع السيميائيين للرجوع إلى مفهوم الشخصية بشكل أدق كما عرفها فيليب هامون.

أما استعمال المصطلح السوسوري، لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن يستقر في وضع نهائي آخر للنص، ولكن ذلك المبحوث يتشكل أيضا من التعراضات والعلاقات التي تقيمه الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد[1] ويعني هذا أن الأمر من وجهة نظر بنيوية وأن لا ننسى دائما المطابقة بين الشخصية ومدلولها هي متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه فإنه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول.

كما تتقاطع الشخصية هنا أيضا مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع يعينها في النص، يقدمها بواسطة مجموعة متفرقة منت العلامات السيميائية التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الجمالي فقد يركز على الضمير الشخصي أو الاسم الخاص بالبطل حتى يأمن مقروئيته.

إلا أن الدراسات الشكلانية والبنوية والسيميائية قد تخطت مدلول الشخص والشخصية إلى مفاهيم لسانية جديدة مأخوذة من النحو واللسانيات كالفاعل والعمل والممثل وعوضت الأحداث بالوظائف، بينما استبدلت الشخصيات بالحوافز أو العوامل والفواعل كما لدى **بروب** و**إيثان** و**رولان بارث** و **توماتشوفسكي** و **غريماس** و **تيزيفيتان تودوروف** إذ يتسق هذا التعريف والمفهوم اللساني للشخصية حيث جرد **تودوروف** الشخصية من محتواها الدلالي وتوقف عن وظيفتها النحوية، وجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية بعد ذلك يذهب للمطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية، في حين أن فيليب هامون يذهب إلى الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوم أدبي محضا وإنما

[1] – فيليب هامون، سيميولوجية شخصيا روائية، تر: سعيد بنكراد، ص50.

هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص أن وظيفتها الأدبية فتأتي حين يتحكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية[1].

أهم تصنيفات الشخصية الحكائية:

1 - تصنيف فيليب هامون: هو تصنيف استخلصت دراسته إلى جهة سيميائية الشخصية قصد تفعيل دلالاتها.

- **الشخصية المرجعية:** هي التي تحيل على دلالات أو أدوار وأذكار محددة سلفا في الثقافة والمجتمع بحيث يكون إدراك القارئ لمضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطا بدرجة استيعابها لهذه الثقافة وينظر إليها كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للأيديولوجية... [2] وأهم نماذج الشخصية المرجعية:

- الشخصيات التاريخية (صلاح الدين الأيوبي، نابليون...)
- الشخصيات الأسطورية (سيزيف- سندباد...)
- الشخصيات الرمزية (الحب والكراهية...)
- الشخصيات الاجتماعية (البخيل- العامل ...)

- **الشخصية الواصلة (الإشارية):** وتمثل علامات جود المؤلف والقارئ وما ينوب عنهما فهي شخصيات ناطقة باسم المؤلف كشخصيات العابرة والرواة[3].

- **الشخصية التكريرية (الاستذكارية):** يعتمد هذا النوع من الشخصيات على الحلم والذكرى والاعتراف والكشف عن السر والاسترجاع.

[1] - حامدي سامية، شعرية النص الروائي في رواية ذلكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور لمباركية صالح، كلية الآداب واللغاة جامعة الحاج لخضر، باتنة2008، ص117.

[2] - فيليب هامون، سينيولوجية شخصيا روائية، تر: سعيد بنكراد، ص50.

[3] -المرجع نفسه، ص55.

دلالة أسماء الشخصيات وأهميتها:

إن كل مؤلف يختار أسماء شخصياته عن قصد ومن ثم ليست الأسماء إلا مفاتيح لشخصيات الناس ورموز حقيقية لها. ولهذا فإن الاسم في أي عمل فني يمثل علامة فاعلة في تحديد أيتلك الدلالة الاستشرافية "السمة المعنوية" لهذه الشخصية أو تلك، بل هو الدعامة التي يرتكز عليها بناء الشخصية ووضوح النص للقارئ إذ أنه إلا جانب تحديده وتميزه الشخصية أو تلمك قد يرمز إلى حقيقتها[1].

إن خصوصية الأسماء التي يختارها الكاتب لشخوص روايته عشوائية ولا هي العكس الواقع بالضرورة "فالتسمية غير بريئة بل تخضع بدقة إلى الوظيفة التي أوكلت إلى الشخصية وتحديد إطار حركتها عبر الخطاب السردي "

إن دلالات أسماء الشخصية الروائية تتجلى عبر الدور الذي تؤديه في تبيان أهم ميزة في الشخصية خاصة السلوكية منها والعقلية "أما المميزات الأكثر تعقيدا فتظهر من خلال أفعال الشخصية التي تفسر في ضوء خلفيات سيكلوجية محددة ونأخذ لسيميائية الشخصيات للكاتبة **زهور ونيسي**[*] في روايتها لونجة والغول لتوضيح سيميائية الكتابة النسوية الجزائرية فكما أنّ العنوان الذي

1 - Jean-Pierre Goldenstein « Pour lire le roman » ed De Boeck, p ;86 Paris 1985.

[*] -'زهور ونيسي ولدت بقسنطينة سنة1936م مجاهدة في ثورة التحرير الجزائرية، تحمل وسام المقاوم ووسام الاستحقاق الوطني، تقلدت مناصب عليا ثقافية وإعلامية واجتماعية وسياسية،،

أول امرأة جزائرية ترأس وتدير مجلة نسائية "الجزائرية"

عضو في الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب الجزائريين1995-1998م.

المشوار السياسي:

السيدة "زهور ونيسي"من الوجوه السياسية إبان فترة الرئيس الراحل "الشاذلي بن جديد"، وهي أول امرأة جزائرية يعهد إليها بمنصب وزاري:

وزيرة للشؤون الاجتماعية في حكومة "محمد بن أحمد عبد الغني" في يناير1982 م ثم وزيرة للحماية الاجتماعية في حكومة "عبد الحميد براهيمي" سنة1984 م فوزيرة للتربية الوطنية في التعديل الوزاري18 فبراير1986 ، شغلت أيضا منصب عضو بالمجلس الشعبي الوطني في الفترة من1977 إلى1982 م، تعود إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر1997 م.

كما شاركت في تأسيس الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات وأدارت مجلة "الجزائرية"

اختارته زهور لروايتها شكل فضاء لغوي يتيح للقارئ أن يستكشف جمالية اللغة عند الكاتبة فكذلك الأسماء والصفات المسندة للشخصيات الروائية فهي مخططة تخطيطا فنيا ولغويا محكما لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها منظومات الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي.

قد ترد أسماء الشخصيات الروائية بحد ذاتها من غير أهمية كذكر لها، وإنما تكمن أهميتها فيما تفسره وتؤوله من دلالات متنوعة الحقول من شأنها أن تعمق وعي المتلقي بالمعاني الإستراتيجية التي يولدها الخطاب الروائي ككل "فالاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي ويفسر دلالتها للحدث الروائي الذي جاءت في سياقه النفي أو الإثبات يفسر منزعها واتجاهها الإيديولوجي [1]

وما يلفت انتباه الباحث في أسماء الشخصيات التي اختارتها زهور لروايتها هي الطريقة الفنية التي يتشكل بها اسم الشخصية الروائية ليدل بذلك على رؤية الكاتبة للواقع الذي توهم بحضوره.

أسماء بعض شخصيات الرواية ودلالتها:

مليكة: هو اسم من الواقع الجزائري تتسمى به أغلب النساء الجزائريات وهو الملك والتملك والامتلاك وملكة هي بطلة الرواية تمتلك ملكا لا يتأتى بأي كان، وهو الجمال الفاتن للشباب والطيبة والحلم، من امتلكها صاحب حظ وافر وفي نص الرواية ما يدل على ذلك تقول: زهور ونيسي.

وكانت أول امرأة لمجاهدين نساء في بلد العزة والكرامة الجزائر ونعم هناك نساء مجاهدات تعمل على رفع الجزائر. واجهت اليسار الجزائري بشجاعة وتحالفت مع وزير الأديان عام1986 من أجل اقناع الرئيس الشاذلي بن جديد ودفعه لاتخاذ قراره التاريخي بطرد الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة من الجزائر إرضاء لتيار التكفير عام1986.

1عثمان بدري، وظيفة اللغة، ص51

مليكة فتاة تستقبل ربيعها السابع عشر هذا العام فريبا جدا كانت تنعم بالذهاب إلى المدرسة واللهو مع البنات وهن في طريقهن... كالبراعم بين المدرسة والبيت جميلة فاتنة بالقدر الذي لا تقدر فيه هي ذلك[1].

وعكس الامتلاك هو الفقدان ومليكة تفتقد السعادة الآمال والسلم، تفتقد العيش بحرية في زمن لا يرحم واستعمار وحشي يفتك بكل الأبرياء، كما أنها محرومة من خيرات بلادها تعاني الفقر، تصرخ املا ورفضا للواقع المرير، تقول " لماذا وجد الفقر؟ لامتحان بعض البشر، اختبار قدرتهم على الصبر وفي هذه الحالة لماذا يختبر البعض ولا يختبر البعض الآخر؟" كان من الأفضل أن لا نضع الغنى بجانب الفقر، ولكن كيف تتميز الأشياء بأضدادها ؟ لا بأس من الأعدل أن يتداول الناس على الفقر والغنى...[2]

وعلى الرغم من فقرها الشديد كحال كل الجزائريين إلا أن فكرها الحالك يهبها جمالا وعنفوانا طافحا، تمر البطلة بإعصار إلى الأحداث الكارثية تهز شبابها وجمالها وتزيدها حزنا وهما، تفقد والدها في حادث انفجار مدبر من الاستعمار وتفقد أخوها الذي استشهد كذلك، كذلك الحال مع زوجها الأول تقول مليكة مخاطبة مولودها من زوجها أحمد.

"تزوجت أباك في السابعة عشر ووضعتك يتيما في الثامن عشر دون العشرين كنت زوجة وأما وأرملة. ما هذه المعادلة الصعبة وهذا السباق مع الزمن"[3]

تتزوج مليكة كمال أخ زوجها خوفا على نفسها وعلى كطفلها من التشرد لتضع له مولودته وتموت إثر عملية الولادة المستعصية، فاسم البطلة مزيج من المفارقات كما يتضح جانب آخر من دلالة الاسم.

[1] – ونيسي زهور، لونجة والغول، المكتبة الوطنية الجزائرية، ص14-15

[2] – المصدر نفسه، ص: 09

[3] – المصدر نفسه، ص: 142

"مليكة أنت ملكة في مكان ما من زمن، أنت لست مليكة يا مليكة أنت لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصرا عظيما عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول..."[1]

إن الشخصية هي أحدى دعامات الرواية الأساسية، حيت تعتبر ركيزة هامة يعتمد عليها العمل الروائي من خلال دراسة النظام العلائقي داخله.

[1] – ونيسي زهور، لونجة والغول ص:142

سيميائية الفضاء في الرواية السردية النسوية "عابر سرير" أنموذجا:

إن اهتمام الروايات بتشكل لفضاء يرد دوما متفاوتا في درجة من التركيز والتوظيف وحتى درجة ارتباطه بانتاج الدلالة داخل النصوص السردية، وهذا لأن تشخيص المكان في أية رواية كانت هو ما يجعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها [1].

إن عملية إيهام الملتقي بواقعية الأماكن المعروضة في النصوص السردية يعود أساسا إلى عملية وصف الفضاء تعمل علنا عرض الأشياء المدركة (المحسوسة) وإعطائها دلالة تربطها بالواقع على الرغم من أن القارئ يرى ويعتقد أنه يرى الذي ليس سوى موصوف وهمي [2] وهكذا ما يؤكد أن حضور الفضاء في النص السردي يرتبط ارتباطا وثيقا بالمقاطع الوصفية على العموم، ولا على أبرز أهم العمليات الوصفية التي تظهر في داخل النصوص السردية وتتضمن وصف الفضاء هي التي يحددها جون ميشال أهم في كتابه تحليل المحكيات بسبعة عمليات أساسية هي:

1 – عملية الترسيخ أو التعيين لتسمية الموضوع بالموصوف

2 – عملية التمظهر، تقطيع الكل الموضوع إلى أجزء

3 – وضع أهمية لنوعيات أو إمكانات هذا الكل أو الأجزاء المتأملة في العملية "**2**"

4 – عمليات وضع العلاقة الموضعة الزمنية وضع "**1**" داخل الزمن التاريخي او البصري

5 – الموضعة الفضائية (العلاقات المتاخمة للكل" **1**" وباقي متفردين وقابلين لكي يكونوا بدورهم موضوع إجراء وصفي أو ما بين مختلف الأجزاء "**2**"

6 – تمثيل المقارن أو الاستعاري الذي يسمح بوصف الكل " **1**" وأجزائه "**2**" بوضعها في علاقة مشابهة مع باقي الموضوعات المتفردة

[1] – حميداني حميد، بنية النص السردي،/ المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب1993، ص: 65.

[2] – Braun . M Teson, Poétique du paysage, Paris, librairie, A.G 1980, P :69

7 – عملية إعادة التركيب "**1**" أو أجزائه "**2**" يمكن تسميتها أثناء أو في نهاية عملية الوصف.

كما يرى أن الواصف حر في طريقة تعامله مع هذه العمليات ليشكل في النهاية ما يسمى بالمتتالية الوصفية Séquence descriptive

ومن هنا ترتبط الإجراءات الفضائية بلحظات محددة من الوصف داخل العملية السردية ولكن بشكل متفاوت نسبيا بين الروايات فنجد انه في بعض الأحيان يصعب على الباحث والمحلل الفصل بين الوصف والسرد، أو حتى فصل بعض الأفضية عن الأفعال ليس مكانا للمشهد التخييلي ولا يتموضع داخل النص السردي.

وهكذا فإن الفضاء هو ذلك الذي تتموقع فيه الصورة المنتجة من طرف الكاتب وهذا يسمى فضاء وليس فكان لأن المشهد التخييلي لا يتموضع في أي مكان مماثل والفضاء الموصوف يفترض بعض الخواص الخاصة بالفضاء الحقيقي لذلك الصورة عندما تلتقي بها في الشكل أو في البعد تترك بينها مسافات وبهذا المعنى يكفينا أن نتحدث عن فضاء ولكن هذا الفضاء مخالف للحقيقة فهو كليا خاضع لإرادة الفنان وهو يحيل على أن الفضاء داخل أي نص سردي يبقى افتراضيا لا يستند إلى أية مرجعية واقعية ولا يمكننا أن نحمل الأماكن الموجودة داخل تفاصيل النص السردي ووجوب حضورها في الواقع الطريقة نفسها، لأننا هنا نتحدث عن رؤية معينة انطلق من خلالها الراوي في رسم الأمكنة والعلاقات الموجودة بينها فهو خاضع لنظام النص السردي، والعلاقات الموجودة فيه من جهة أخرى.

سميائية الفضاء:

يعد الفضاء لدى **غريماس** بوصفه تشكلا لحيز مكاني ومن ثم فالسيميائية تدرج الذات الفاعلة Sujet في نحو المستهلك للفضاء وعليه فتعريفه يستدعي مشاركة كل الحواس (مرئية، لمسية، حرارية، صوتية) ويشكل تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المقطعة البرامج الفضائية ذات الطابع

الوظائفي التي تظهر اليوم كمكون لسيميائية الفضاء اكتسبت فعالية عملية تناسب هذه البرمجة بغض النظر عن طبيعتها الوظيفية نماذج التوزيع الفضائي المستعملة في تحليل الخطابات السردية[1].

الفضاء في النص السردي برواية عابر سرير:

إن الفضاء ضمن هذه الرواية يتموضع أمام شظايا متفرقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بسيرورة السرد وبصعب الفصل بينهما، ويساهم بشكل كبير في بلورة الدلالات داخل النص وإنتاجها، لأن الأمكنة داخل هذا النص لا تأتي محايدة وإنما تأتي داخل النص وإنتاجها، لأن الأمكنة داخل هذا النص لا تأتي محايدة وإنما تأتي مشحونة بحمولة معرفية ونفسية تسير بها إلى الانفتاح الدلالي.

كما نجد الراوي يحيل على رؤية معينة لقسنطينة الفضاء الذي يعود إليه زيان بعد رحيل طويل حيث يتظافر كل تفصيل منها لتشكيل هذه الرؤية في هذا المقطع في آخر النص السردي: "سيدتي قسنطينة التي لا تستيقظ إلى لجدولة موتنا تعففي عن إيذاء حلمه، تظاهري بالاكتراث به، أحضنيه كذبا وعودي إلى النوم لا تدققي في أوراقه كثيرا، لا سأليه عن اسمه القسنطيني والآن وقد حل فيك امنحي اسمه لصخرة أو شجرة عند أقدام جسر ما دامت كل الشوارع والزقة محجوزة أسمائها لقدامى الشهداء والخسارات القادمة "[2].

يجلي هذا المقطع صورة عامة لقهرية الحزن التي تمنحه قسنطينة لعاشقيها للامبالاة التي تطبع تعاملها مع النازحين عند جسورها فهذه المدينة ليست صخرة وجسر معزولة الملامح إنما تتجسد ملامحها في وجوه كل المارين في هذا النص السردي الذين انطلقوا منها نحو هروب ما وعادوا إليها بحسرات فادحة (خالد) أو للسكون الأخير (زيان).

[1] - Greimas. A.J Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris. Hachette. 1993, P :133.

[2] - بن مسعود وافية، الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب، والتمثلات تحت إشراف محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، المركز الوطني في البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية2010، ص: 230.

كما أن كل الأماكن الجزئية التي تشكل لنا في الأخير والفضاء الخاص بهذا النص ترتبط بثلاث ممثلين هم (حياة، خالد بن طوبال، وزيان)، وأن المسارات الصورية لهؤلاء الممثلين تؤطرها هؤلاء الأماكن بامتياز[1].

منذ البداية يحدد لنا النص أول مكان داخل خطاب الراوي "كنا مساء اللحظة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهم المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف نسينا لليلة أن نكونا على حذر ظنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق".

للوهلة الأولى قد يعتبر الباحث أن باريس التفاصيل المكانية المتعلقة بها داخل هذا النص هي فضاء الذي يحدد البداية والنهاية التي سيؤول إليها الممثل خالد بن طوبال ومساره الصوري.

غير أن ملامح الأفضية الموجودة في ثنايا هذا النص يتضح أن باريس بكل الأفضية المتصلة بها هي الفضاء الذي سيحمل كل التحولات الفضائية التي تصاحب مسار الممثلين وأبرز مظاهرها وأبعادها الدلالية، فالمكان الذي يدخل في علاقة اتصال مع ممثل ما هو نفسه الذي سيكون في علاقة انفصال مع ممثل آخر.

كما لا يعتبر الفضاء خاصا بالممثل **خالد بن طوبال** فقط وإنما يخص الممثلين الآخرين أي (حياةà التي تخرج من الجزائر للقاء أخيها (ناصر) في باريس و(زيان) الذي خرج من قسنطينة محملا بالفجائع "...مكان لي يوم معها موعدا سعيدا، دوما غادرتها مفجوعا رافضا عقد ميثاق مع الوحل.. لا أريد أن أكون هناك عندما تخلع قسنطينة حجارتها وتنزلق نحو وهد الهاوية"[2].

كما نجد أن الممثلين (خالد بن طوبال، زيان) قد عادا من حيث كان حضورهما الأول – قسنطينة "لقد حطت بنا الطائر في مطار محمد بوضياف –قسنطينة"[3] مع اختلاف في ملامح هذه العودة، فالأول عاد بذريعة أنه مازال نبض من الحياة، أما الثاني فيعود جثة في صندوق مخلفين وراءهما (حياة) التي بقيت عالقة في تفاصيل باريس.

[1] – بن مسعود وافية، الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب، والتمثلات ، ط1، 23.
[2] – مستغانمي أحلام، عابر سرير، ص167.
[3] – المصدر نفسه، ص319.

المسارات الصورية للفضاء:

المسار الصوري للفضاء الخاص بالممثل "خالد بن طوبال":

يقرر هذا الممثل الخروج من حالة الاتصال التي تربطه بقسنطينة ويدخل في علاقة اتصال مع فضاء آخر هو باريس، هذه العلاقة الأخيرة تجعله ينسحب في سلسلة من التحولات المتتالية التي تستدرجه شيئا فشيئا للدخول في علاقات اتصال ولكن هذه المرة في أمكنة جزئية تابعة للفضاء "باريس"

أ – معرض اللوحات : ما كنت لأظن أن أقصد بعد يومين ذلك الرواق يوم الافتتاح أن كل الأقدار الغريبة ستتظافر لاحقا انطلاقا من ذلك المعرض لتقلب قدري رئسا على عقب[1] .

وهو ما يعني أن المعرض هو الذي سيغير مسار النص ويأطر مسارات البرامج السردية الخاصة للعوامل بعد ذلك.

ب – المقهى: المقهى الذي كان يلتقي فيه فرونسواز، صديقه مراد هو المقهى نفسه الذي كان يرتاده زيان.

ج – السرير: نلاحظ من خلاله أن علاقة الممثل بالفضاء المذكور استحضرت على مراحل، بعضها يعود إلى فترة وجوده في الجزائر وبعضه الآخر يعود إلى وجوده في فضاء "باريس" وهذا ما يجعل الراوي في قوله: "النساء كلهن كن يختصرن في جدة لأبي، المرأة التي احتضنت طفولتي الأولى منذ غادرت سرير أمي رضيعا وانتقلت للنوم في فراشها لعدة سنوات على فراشها الأرضي، بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقفه الأسرى واحدا بع الآخر حتى السرير الأخير[2] .

إثر ذلك تتضح تفاصيل العلاقة الاتصالية التي تجمعه بهذا الفضاء ولكننا في الوقت نفسه من الناحية الدلالية نجده في علاقات انفصال متتالية مع هذا الفضاء كلما تغيرت أشكاله فإذا كانت

[1] – مستغانمي أحلام، عابر سرير، ص53.

[2] – المصدر نفسه، ص47.

بداية العلاقة التي تربطه بالسرير كانت في سرير أمي ثم في أحضان جدته لأبيه، فالأمر أخذ أبعادا أخرى منها.

فعلاقة خالد الزوجية التي أثثها: هذا الفضاء: ذات يوم تبدأ حياتك الزوجية في سرير المسنين المليء بكوابيس النوم الغير المريح وعليك لأسباب عاطفية غبية أن تتدرب على التصرف بحياة سبقك إليها أبوك رائحته هنا علقت بالخشب بالستائر بأوراق الجذران بكريستال الثريا وأنت مدهوش لا تدري حتى متى ستظل رائحته تتسرب إليك تلك الغرفة سريرا لرائحته[1].

وهذا يعني أن علاقته بالسرير هي استمرار لعلاقته والده به وكأننا هنا أمام الأجيال المتعاقبة على هذا السرير في دورة كاملة من سرير طفل إلى سرير موت.

كل علاقته العابرة التي شهدها هذا الفضاء الندم الذي كان يدري أن الوحدة أفضل من سرير السوء، كان يلهو الاختبار سرير جديد كما ليكذب ندمه في عادة الندم أن يثرثر كثيرا قبل الحب وبعده كي يقنع نفسه أنه ليس نائما على ما ليس حبا.

إن علاقته بحياة في بيت زيان وعلى سريره، وهذا ما ستجده يظهر في المسار التالي كعلاقة انفصال تجمع بين الممثل زيان وهذا الفضاء ولكن من ناحيته الدلالية فقط إذ نجد أن نتنازل عن السرير كطقس من طقوس الاحتفال بالحياة إلى سرير يمر عبره باتجاه الموت "لم أتوقع أن يجرأ الحب عن التخلي عنا هنا حيث قادنا ولكن أكان يمكن أن يحدث شيئا بيننا في ذلك البيت المزدحم بأشباح العشاق لم يكن لهم الوقت الكافي بتغيير شراشفهم وجمع أشيائهم فهل استدرجها إلى هنا لاستخراج شهادات الموت السريري لحب كان حيا بغيابهما"[2].

ما يجب أن نقوله هنا بالنسبة للفضاء لهذه الرواية أن تعدد الأحداث جعلها تنوء بالأمكنة المعددة باتساع مداها أيضا، لم يكن خاليا من الدلالات المحيطة به فتشظى الأمكنة داخلة الرواية كان

[1] – مستغانمي أحلام، عابر سرير، ص178.

[2] – المصدر نفسه، ص224.

يشير دائما إلى تصور أكثر تجريدا وبعيدا عن الالتصاق بالواقعية. فقد التصقت الأماكن بالدلالات التي يريد النص الوصول إليها.

بالإضافة إلى ذلك أن كل هذه الأماكن التي يؤسس لحضورها الراوي تجمع كلها في كونها كانت ذات يوم مجموعة في كتاب كان بين يدي الممثل خالد بن طوبال وبعد ذلك جعله القدر يدخلها لتأطره من جديد ويعيشها ليس كقارئ وإنما كشخصية ورقية لا غير "تفاجئك ألفة الأمكنة، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب كأنك موجود لاستأناف حياة الآخرين... كنت تظل أن الحياة تنفقك كتاب، فإذا بكتاب يلفق لك حياة، فأيهما اللأحزن فيك القارئ الذي انطلت عليه خدعة الرواية؟ أم العاشق التي انطلت عليه خديعة مؤلفتها؟"[1].

إن الفضاء في معظم الروايات يوحي به كل إدراك يؤديه قصد نعته كمعنى محسوس ومدرك أيضا، أما المحسوس هو عبارة عن مكان جغرافي موجود في الواقع والخيال، أما المدرك فهو يحمل عدة دلالات على حسب خيال كل راوي والمعنى المراد توصيله للقارئ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، لكي يشوق القارئ ويجعله يبحث عن المعنى الدقيق المقصود في دلالة كل كلمة.

سيميائيات الزمان في رواية عابر سرير أحلام مستغانمي كنموذج للكتابة النسوية:

إن الزمان فيما يراه رولان بارث "خيال من وضع القاص غير موجود إلا وظيفيا وبصفته عنصرا لنظام سيميائي"[2] يتحقق بوصفه تصورا في النص القصصي، ومشكلة الزمان أهم من مشكلة المكان، التي تكمن في مدى تتابعه المنطقي الذي لا يمكن تحطيمه إلا إذا أراد القاص أن يتخلص تمام من الزمان، فلا يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقا[3].

[1] – مستغانمي أحلام، عابر سرير، ص83.

[2]–Roland Bathes « l'anatyse structurale de recit » seuil. Paris 1981,p81.

[3] – فورسيتير، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك القاهرن1960، ص53.

ويعد عنصر الزمن ضابط الفعل فبه يتم وعلى نبراته يسجل الحدث وقائعه وقد يعد الرمز من الإمكانات الزمنية المركزة في القصة بناءا وتكثيف الانطباع العميق وإخراجه من بوثقة التسلل الواقعي الضيق وتضمينية إيحاءات تساعد على إضافة سرد وتعميق دلالته[1].

فالزمان يعد شريان نابضا في الرواية لأنه هو الذي يعطي السرد صفته الحقيقية بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بينهما والمبنية أساسا على نظاما دقيق يومئ بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية إذ يتمتع بأهمية كبيرة في تحضير الجو النفسي العام استيعاب ظروف القصة وأبعاد شخصياتها وقد لا يكتسب عنصر الزمان قيمته الجمالية إلى حين يدخل التطبيق بواسطة ممارسة الفنان العملية.

فالفنان والأديب كلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه[2].

الأزمنة الداخلية:

زمن السرد:

إن معالجة النظام الزمني لقصة ما هو مقاربة ترتيب لأحداث أو مقاطع زمنية في الخطاب السردي بنظام تركيب هذه الأحداث في الحكاية تستدعي هذه المقارنة وجود نقطة تكون "نقطة الصفر" التي يتفق فيها الزمنان أي نقطة البداية وإذا كان ترتيب القصصي واضحا فإن الأمر لا يختلف في التركيب الزمني إذ أن الإشارات الدالة على الزمن كفيلة بتوضيح أتون لبسه ولا يمكن أن يتحدا النظامان أو يتفقا إلا إذا كان ترتيب الأحداث في القصة موافقا لترتيب الحكاية وقد يرجع لا سرد إلى الوراء أي يتأخر بالنسبة للتطور الزمني.

إن تعدد محاور الحدث يؤدي إلى اختلاف الترتيبين كل من الزمني والمسرحي للأحداث إذ أن الراوي مضطر للانتقال من شخصية إلى أخرى لسرد ما تقوم به الشخصيات الأخرى في هذه الآونة والانتقال من زمن الحاضر إلى الماضي (تذكر أحداث وقعت في الماضي وكانت الأحداث الحاضرة نتيجة لها).

[1] – طالب أحمد، دلالات الزمان، مجلة كلية الآداب، جامعة تلمسان، 2، جوان 2001، ص145.

[2] – عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم بيروت1994، ص207.

إن ملمح البداية في هذه الرواية هي لقاء خالد بحياة في منزل زيان وتلت هذه النقطة أحداث يرويها البطل حدثت قبل هذا الحدث ثم ليعود إلى الوراء في مقطع آخر لهذه النقطة نقطة البداية ويستأنف السرد هناك. ونلاحظ أن هذه العودة الطويلة إلى الوراء التي تضم مقاطع كثيرة كانت نتيجة لكون البطل يكتب رواية —كتابة رواية في رواية– حكى لنا فيها كل تلك الأحداث بداية من لقائه بحبيبته حياة داخل منزل زيان إلى غاية افتراقها في المطار وعودة خالد بجثمان زيان إلى قسنطينة.

وإثر عودته إلى الوراء تطرق خالد إلى سبب مجيئه إلى باريس ومجزرة "ابن طلحة" القرية الجزائرية التي قام القتلة باغتيال أغلب سكانها، وصورة الطفل وكلبه التي التقطها خالد وتحصل بسببها على جائزة فيزا الصورة التي تقيمه فرنسا كل عام وهي حكاية ملحقة بالحكاية الأساسية، فيكون مدى هذه العودة بضعة أشهر ثم بعد ذلك سنجد الكاتبة تستعين بفرنسا لأغراض أخرى من بينها إتاحة جو أفضل لإبطالها ومناقشة ما لا تسمح الاضطرابات الخوض فيه من هنا يقول الصحفي عن هذا الجو باريس ذات أيلول ! كنا في خريف كأنه شتاء في حياة رتيبة[1].

سنخضع الرواية إلى تقنية الاسترجاع لتسلسل الأحداث بعد ذلك فقد تجري جل الأحداث بأرض الغربة، إذ يقول الصحفي خالد كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، عقدت لها المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف نسينا لليلة أن نموت على حذر ظنا منا أنا باريس تمتهن حراسة العشاق[2].

كما أن زمن هذه الرواية بدوره يحيلنا على أحداث أكتوبر 1988 لأن البطل هو الصحفي نفسه الذي شلت ذراعه ما بعد 10 سنوات تزامنا مع تلك الصورة والخاصة بالطفل وكلبه، التي ما فتئت تحيل هذا الصحفي إلى ذكرى الصورة السابقة لأحداث 1988 حيث يقول عندما سرقت تلك الصورة من فك الموت لم أكن أعرف كم سيكون يعرها لقد كلفني قبل 10سنوات عطبا في ذراعي اليسرى[3].

[1] – مستغانمي أحلام، عابر سريري، ص09

2 – المصدر نفسه، ص09.

[3] – المصدر نفسه، ص27.

اختلاف الترتيبين ترتيب الرواية في القصة والترتيب الزمني إن ترتيب أحداث الرواية في القصة قد اختلف عن ترتيبها الزمني ويرجع ذلك إلى:

- توزيع أحداث الرواية على حكايتين أحدهما أساسية أخرى ملحقة.

- تعدد شخوص هذه الرواية وفي خصوصا في إطار هذه الحكاية الأساسية فالراوي يتابع أحداث كل شخصيات وما تقوم به.

- الرجوع إلى الوراء هناك أحداث تعود إلى الزمن الماضي القريب مجزرة "بن طلحة" وهناك لا رجوع إلى الماضي البعيد (طفولة خالد)

فقد تداخل الزمن الماضي مع الحاضر وتعددت وظائفه فيما بين رسم ملامح الشخصيات وتبرير تصرفات شخصيات معينة وتفسير أحداث وقعت.

مما نلاحظه على توارد أسيقة الهواجس والأفكار أن بعضها يأتي على شكل ربط حوادث تاريخية بحوادث جرت في الزمن الحاضر ومقارنة هذه بتلك منت طرف خالد الذي جاءت الرواية على لسانه هذه الهواجس والأفكار أوجدت حقول زمنية أخرى غير الماضي وهي الحاضر فقدان الحياة كل من زيان وحقل والمستقبل الذي بقي مفتوحا عقب انتهاء الرواية.

وعلى هذا الأساس تعددت الحقول الزمنية الثلاثة في السرد بالإضافة إلى الزمن الحاضر:
حاضر السرد المنحصر فيما بين بداية الأحداث ونهايتها ولاحظنا الزمن الماضي الحاضر، لاحظنا الزمن الماضي القريب بالإضافة إلى المستقبل إلى الإشارات من خلال إشارات أو تنبؤات خاصة في المشهد الأخير عند نهاية الرواية.

الأزمنة الخارجية:

ترد دلالات الأزمنة الخارجية بوصفها هي تلك الظروف الخارجية المحيطة بالرواية أو متعلقة بأحداثها ومؤلفها وقارئها [1].

1 – زمن المؤلفة وأحداث الرواية : عاشت الكاتبة في فترة استقلال الجزائر المرحلة التي تلتها إلى غاية العشرية السوداء وما بعدها إلى يومنا هذا وهي مراحل حرجة من تاريخ الجزائر الحديث. فقد اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر 1954 وهب الشعب الجزائري بكامله إلى مجابهة الاستعمار والعيش بكرامة (زيان هو أحد هؤلاء الشبان الذين تركوا كل شيء وانخرطوا في صفوف الثورة إلى أن فقد ذراعه ونقل إلى مستشفى تونس إلى العلاج وتحول إلى رسام فيما بعد) وجل هذا من التضحيات.

وبهذا استعادت الجزائر حريتها وجاء عهد الثورة الزراعية وأخذت أحوال الجزائريين تستعيد أنفاسها على كافة الأصعدة الثقافية والاقتصادية والسياسية.

2 – زمن القراءة : إن كل عنصر يتميز عن سالفه وعن لاحقه بجملة من المعطيات السياسية الاجتماعية والاقتصادية والفكرية وتتكاثف كلها في التأثير على التطورات العامة والآراء والأفكار وبالتالي صياغة مجمل الآراء والتصورات مما يجعل النظرة لهذا الأثر أو ذاك، وتأخذ في كل هذه المعطيات وتختلف من هذا إلى ذاك. كذلك دون إهمال موقف القارئ من الكاتبة نفسها فقارئ هذه الرواية اليوم يختلف من قارئها في وقت آخر.

[1] – Hamon (Philippe) pour un statut sémiologique de personnage in poétique du récit, Ed de seuil col points, Paris, P : 142.

الفصل الثالث

سيميائية السرد النسوي

في رواية " الخابية "

لجميلة طلباوي

بنية هيكل الرواية:

تتألف الرواية من أربعة فصول حيث أن المؤلفة وضعت لكل فصل عنوان خاص به حيث شملت هذه الفصول الأربعة، مائتين وعشرون صفحة.

فعنوان الفصل الأول هو لحظات انعتاق.

انعتاق: (اسم) مصدر الفعل انعتق هو الانعتاق من العبودية التحرر منها. انعتاق مصدر، اعتق (فعل)، ينعتق انعتاقا فهو منعتق، والمفعول منعتق منه انعتق من الطغيان تحرر منه انعتق من قيود السلطة[1].

فالعنوان هنا لحظات انعتاق أي لحظات تحرر ونأخذ نماذج من الفصل الأول من الرواية حيث يقول السارد ...انصرف كمال، تنهدت عميقا.. أخيرا سار لمكتبي أنيس يكتسي البؤس من روحي...[2].

ويقول أيضا سافرت إلى باريس، هناك تعرفت على سعاد كانت تشتغل في الأعمال الحرة فمن النموذج الأول انعتقت نفس السارد لأنه كان وحيدا في مكتبه لا مؤنس له. يكلمه أو يعمل معه ويساعده فحين جاء المؤنس تحررت نفسه من الوحدة التي كان يعاني منها.

أما في النموذج الثاني أنه انعتق من بلاد الرمل ليذهب ما وراء البحار إلى باريس من صحراء... إلى باريس فهذا نوع من التحرر وأيضا تعرفه على سعاد أيضا نوع من التحرر، لأن سعاد من باريس والدتها فرنسية ووالدها جزائري.

ويحتوي الفصل الأول على تعريف السارد عن نفسه. اسمه، كيف يعيش، وماذا يعمل؟ طبعا ليس مباشرة.

---

[1] – /انعتاق/www.almaany.com/ar/dict/ar=ar

[2] – طلباوي جميلة، الخابية، المؤسسة الوطنية، النشر والإشهار(ANEP) 50 شارع خليفة بوخلفة، الجزائر العاصمة،2014، ص25.

فيقول في هذا الصدد: "أنا ابن الرمل، لرملنا أكثر من طعم، وشكل، رمل يحمله البحر وآخر محكوم بالعطش...[1].

- صباح الخير فاتح

- صباح الخير[2]

- خرجت مما كنت فيه على صوت رئيس المصلحة المهندس كمال...

- زميلتنا الجديدة المهندسة سارة

- أهلا بك

- قطع مصافحتنا رئيس المصلحة وهو يقول:

- هذا مكتبك مع فاتح أتت في يد أمينة[3]

- وتكلم السارد أيضا وفي بداية الفصل عن جاره خليفة حيث عرفه لنا وعن أسرته المكونة من أمه وإخوته ووصف لنا أمه حيث يقول

...والدة جاري خالتي الياقوت تلك السيدة الطاعنة في السن وفي الوجع.

كانت لا تلبس ليزار، لباسها الأصيل، ويغطي رأسها بالفناس التي نسجته بأناملها السمراء...[4]

- وعرّفنا على عمي حمو حارس المرآب ووصفه لنا أيضا وكيف يعيش، حيث يقول عنه:

[1] - طلباوي جميلة، الخابية، ص16.
[2] - المصدر نفسه، ص20.
[3] - المصدر نفسه، ص21.
[4] - المصدر نفسه، ص: 11

غادرت البيت، عمي حمو حارس المرآب يقف ممسكا بعصاه كالعادة لا يخون الانتظار... [1]

- ثم عرفنا عن سي مختار من هو وأين يسكن وكيف يعيش فهو صديقه وبمثابة الأدب بالنسبة للسارد. "فاتح" وأيضا شبه سي مختار بالخابية والخابية هي عنوان روايتنا، ويقول عنه فاتح.

- أشعر وأنا أدخل بيته أدخل إلى صعيد كان أشبه ما يكون بقر الرومية[2]، ومن مثال آخر حول تشبيهه بالخابية

- كنت أشعر بكلامه، أستغرب العلاقة التي أوجدها بين بيت سي مختار والخابية[3]

أحسدك على حكمته وحسن تقديرك للأمور يا سي مختار أنت الخابية وليس بيتك[4]

- وعرفنا غن صديقه عيسى صديق الطفولة والدراسة وعن سارة الموظفة الجديدة لمكتبه وعن جوهر ابنة خالته وسرد لنا زواجها بصديقه عيسى.

- أما الفصل الثاني فعنوانه مخلوق بين البشر والملائكة.

حيث صرحت الكاتبة بهذه العبارة أو بالأحرى العنوان في الفصل الأول، حيث يقول السارد: المرأة كما قال بالزاك- مخلوق بين الملائكة والبشر- قاصدا بهذه العبارة الموظفة الجديدة بمكتبه ساره أي أنها صارت تعمل معه في نفس المكتب فوصفها بهذا الوصف في الفصل الأول وجعلها كعنوان للفصل الثاني وذلك لأن الفصل الأول من الرواية كان مجرد تعارف سطحي فقط، أما في الفصل الثاني تطور التعارف وأصبح جدي حيث أن فاتح السارد قرر الزواج منها حيث يقول لأمه :

- تمتم وقال تعرفت على فتاة رائعة.

[1] - طلباوي جميلة، الخابية، ص:19

[2] - المصدر نفسه، ص: 22

[3] - المصدر نفسه، ص: 23.

[4] - المصدر نفسه، ص: 39

الجملة كانت كفيلة بأن تجعل والدته تزغرد فرحا ثم ترجع بيدها إلى السماء وتدعو الله أنم يسعده في حياته[1]

وبالفعل تزوج ساره حيث تقول في هذا الموضع

– صرت أنا وساره في بيت واحد، صار لبيتي ضوء وهواء، قلت لها في أول ليلة شكرا لأنك في حياتي[2].

أما في الفصل الثالث فكان عنوانه دهاليز الوجع

دهاليز: جمع دهليز

– الدهليز: المدخل بين الباب والدار

– أبناء الدهاليز: اللقطاء

– الدهليز: سرداب، قبو، خندق

– الدهليز: مسلك طويل وضيق

– ودهليز الوجع. ربما تقصد به الرواية في روايتها

– المسلك الطويل والضيق ربما عن مسلك حياة الساردة الطويل الضيق المليء بالهموم ولكن في الفصل الثالث لم يكن فاتح من يسرد بل كانت ابنة خالته جوهر تسرد قصة حياتها المليئة بالوجع

– وتقول: موت والدتي كان أصعب شيء حدث لي مررت بعد رحيلها بأصعب مرحلة في حياتي، أحسست بالنهاية، تدهورت صحتي، فشلت في امتحان البكالوريا...

[1] – طلباوي جميلة، الخابية، ص93

[2] – المصدر نفسه، ص: 109

- وتسرد أيضا حينما تزوج والدها بعد وفاة أمها. بعد ستة أشهر والمشاكل التي عانت منها من طرف زوجة الأب حيث تقول.

...لم أفهم سبب اختراعها لهذه الكذبة، حاولت أن أدافع عن نفسي، لكن كف والدي كانت لحظتها أثقل من مزربة حديدية انهالت عليا ضربا، خرجت من البيت مذعورة أبكي وأجري في الشارع[1]...

وتسرد حينما تزوجت بعيسى فتقول كل شيء تم سريعا تزوجت بعيسى، ومنذ أول ليلة شعرت بأنني أجرمت في حق نفسي، كان عيسى شاذا في تصرفاته معي...[2]

وشرفي موضع آخر عن أوجاعها. فتقول كل هذه الخيبات جعلتني أتحول إلى أرض صلبة تقف عليها الأوجاع وتنتصب فيها الجراح وهي منبسطة[3].

- أما الفصل الرابع فكان عنوانه فاتحة لغد قادم.

- يتكلم الفصل الرابع السارد عن مشروعه الذي يحلم لتحقيقه عن مشاكل أخرى حدثت له من طرف صديقه عيسى الذي اتضح له أنه ليس صديقه بل عدوه الذي كان لا يطيقه ولكن فاتح لا يعلم بنوايا صديقه الخبيثة.

- حيث يقول فاتح حول مشروعه:

- كلامه أثلج صدري لكن ردي كان واضحا.

- قريبا سأفتح مكتب دراسات خاص وأقوم بتنفيذ المشروع، وإذا ما احتجت إلى مساعدة سأتصل بك[4].

[1] - طلباوي جميلة، الخابية ص: 158، 159.
[2] - المصدر نفسه، ص161.
[3] - المصدر نفسه، ص164.
[4] - المصدر نفسه، ص172.

- ويقول أيضا: - ما هذا يا سي مختار.

- تنحنح سي مختار وقال بصوته المبحوح.

- أوه لا تعقد الأمور يا فاتح هذا هو المبلغ الخاص لمشروعك.

- ويسرد أيضا كيف ورطه صديقه عيسى في مشكل كبير في عمله واكتشافه لحقيقة صديقه عيسى حيث يقول:

- وجدت نفسي متهما ومتورط ا إلى أذني، سي بلقاسم واجهني بالوثيقة التي عليها ختمي والإمضاء المزور. احتجازي في السجن على ذمة التحقيق كان الموت الذي عشته...[1]

- ويقول أيضا: سأخرج من هنا لأني بريء يا جوهر.[2]

- ويقول السارد في آخر كلام على مشروعه وعلى نهاية الرواية.

- تهاويت لحظتها لا أقوى على الحراك، ومرارة الخيبة تمرقني.

أحسن سي مختار برحيله، لن ينجح في فشل مشروعه ولو أنني بحاجة إليه لأخبره بأن القصور ليست وحدها من تحتاج إلى ترميم ذاكرتنا هي الأخرى بحاجة لمن يسعفها...[3]

سيميائية العنوان

- العنوان من الناحية التركيبية:

- يتكون عنوان الرواية من كلمة واحدة مفردة مؤنثة، جملة اسمية بسيطة تتكون بحضور المسند إليه "الخابية" وتقدير المسند الخبري "بمكان" الذي تخبأ فيه المأونة.

[1] - طلباوي جميلة، الخابية، ص199.
[2] - المصدر نفسه، ص200.
[3] - المصدر نفسه، ص220.

- وما يثير الانتباه في هذا العنوان أنه يتشكل وفق اقتصاد معجمي، فكلما تقلص المستوى المعجمي للعنونة أضحى دال العنونة حر في الانزلاق وإنتاج الدلالات فيبدو العنوان محفزا للقارئ إلى محاولة حسم دلالية عبر قراءة النص والبحث عن الفرائض اللفظية والدلالية للعنونة.

- العنوان من الناحية المعجمية:

يقودنا المستوى المعجمي للعنوان إلى العلاقات الدلالية التي تحكمه من تضاد وتنافر وترادف واشتمال وعلاقة الجزء بالكل أو العكس وبذلك فإن معنى الكلمة في النص مرهون بمحصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في نفس الحقل المعجمي[1].

عنوان الرواية هو الخابية ومعنى الخابية دلاليا ومعجميا في معجم اللغة العربية المعاصر.

الخابية: مفردة جمع خابيات وخواب، صيغة المؤنث لفاعل خبا وأصلها خابئة.

وسهّلت الهمزة للتحقيق، ومعناها نار طفئت وسكن لهبها.

أو هي جرة عظيمة. وعاء يحفظ فيه الماء.

وفي معجم الغنى خابية. جمع خواب، الخوابي [خ.ب.أ] خابية الماء: جرة ضخمة من طين لفظ الماء وتصلح لأغراض أخرى. كانت الخوابي مليئة بالمؤن من زيتون وعدس ودقيق.[2]

[1] - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، ط1 1985، ص: 152

[2] - WWW.arabdict.COM/ar/خابية/ عربي: عربي

دلالة العنوان داخل النص:

إن هناك عناوين دالة على اسم مكان حيث "يتجاوز المكان في الخطاب الأدبي حدوده الاصطلاحية المحددة ضمن إطار مادي معين إلى الأبعاد الداخلية ذات السمات النفسية المرتبطة بمشاعر الألفة والتجانس أو الوحشة والغربة والتناقض، إذ يعبر المكان عن حالات نفسية بدلالاته الرمزية العديدة ليصبح هوية فارقة يمتاز بها الكائن"[1].

فعنوان روايتنا هو الخابية، أغلب دلالات هذا العنوان في الرواية يجمل معنى مكان أي المكان الذي توضع فيه المؤونة أو بالأحرى تخبأ فيه المؤونة، هذا على حسب وصف السارد لهذا المكان، وجاءت في الرواية في مواضع متعددة نذكر منها.

يقول السارد: ما يدوم غير الله، هاذ الخابية يجي البحر وياخذها.

كنت أستغرب كلامه العلاقة التي أوجدها بين بيت سي مختار والخابية.

الخابية التي كانت تشدني كلما زرت القصر المجاور لبيت س مختار2.

من خلال قول السارد فإن من ذلك القصر القديم الذي لم يبقى منه سوى حائط صغير وتلك الخابية. فالخابية تذكر المار بذلك المكان أنه أطلال القصر المهجور كان يعيش فيه تجمّع سكاني يحيط بهم سور عال، حفر فيه بئر يتوسط القصر مسجد والجزء الذي يسمونه الجماعة أو "تجمعات" والتي كانت بمثابة المحكمة، وفي هذا القصر بقايا بيت جدي والخابية كانت أهم أجزائه، ففيها تذخر المؤونة للأيام العصيبة[3].

[1] – درمش ياسمينة، عتبات النص، مجلة علامات، جدة، مج16، مايو 2007، ص: 61-62

[2] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 23.

[3]- المصدر نفسه، ص: 24

ويقول السارد "المخطوط أردته من نوع خاص جدا، دفترا سميته "الخابية" وضعته في درج مكتبي أدون فيه تأملاتي في هذه الحياة، أخبئ بين صفحاته ما أحفره في ظلام الحبر..."[1].

ويقول فاتح: صمت بعث شيئا من الإحساس بالبرد في أعماقنا الطريق تمد لا شيء على جانبه غير أفرشة التراب تحكي جوع المكان للإخضرار وجوع الخابية للمؤونة[2].

يقصد السارد في هذه العبارة جوع المكان للاخضرار وجوع الخابية للمئونة أن هذا المكان الذي يعج بالناس أصبح خال من هذا المكان الذي كان مخضر بالزرع وكانت خابيته مليئة بالمئونة أصبح مهجورا. حيث أن السارد يطمح في أن يجعل المكان مخضرا بزرعه ومؤونته مليئة بترميم المكان وإعادة بنائه محاولة جعله مثلما كان قديما فقط لم يجد الدعم والمساندة من الغير.

ويقول السارد في موضع آخر: أحسدك على حكمتك وحسن تقديرك للأمور يا سي مختار، أنت الخابية وليس بيتك[3]

يقصد من هذه العبارة ببيته خابية/عن بيت سي مختار لأنه لديه أصدقاء كثر يزورونه في بيته وهؤلاء الأصدقاء منهم الصالح ومنهم الطالح ورغم ذلك يصاحبهم ويأتونه إلى بيته ويجمعون عنده فيقول بكينا ليلتها واختبأنا في بيت سي مختار من وجع لاحقنا. جلسنا ليلة كاملة نتدفأ من برد قد اجتاحنا...[4]

أما بقوله أنت الخابية عن شخص سي مختار أي أن أصدقائه ومقربوه كل يأتي إليه ويحكي له مشاكله وهمومه وقلب سي مختار خابية لهمومهم.

ويقول السارد في موضع آخر: هذا الصندوق كان إضافة إلى الخابية أحد الأسرار التي حاولت أنا وعبد الرزاق الكشف عنها.

---

[1] – طلباوي جميلة: الخابية، ص:29.

[2] – المصدر نفسه، ص: 33.

[3] – المصدر السابق، ص:39

[4] – المصدر نفسه، ص110.

ويقصد بالخابية في هذا الموضع. (أن الصندوق خابية) أي الخابية هنا عبارة عن شيء ملموس مخبأ في الحاجيات

يقول السارد في آخر موضوع للخابية

ويحتفظ بقصاصات التأملات التي نشرها في الجريدة في عمود سميته "الخابية" أنهل أفكاري من الواقع لأصبها في عمود الخابية بعد تحليلها.

الخابية هنا عبارة عن دفتر يدون فيه تأملاته وينشرها في الجريدة.

دراسة الشخصيات:

الشخصيات المدورة:

شخصية البطل الرئيسي: فاتح:

فاتح: جمعها فاتحون، فاتح اسم فاعل من الفعل فتح.

والفاتح: اسم من أسماء الله الحسنى ومعناه الفاتح لأبواب الرزق والخير على عباده والفاتح بين الحق والباطل.

أما شخصية فاتح في الرواية فهي طيب حنون، يحب الخير للناس ويساعدهم إن استطاع، طموح، وسيم، عامل يحب عمله، يحب الكتابة، صبور.

يصفه عيسى صديقه ويقول " كنت وسيما ولازلت كذلك" [1]

تقول الكاتبة: يزينها وشم دقيق وهي تمسح على شعره لمسات حولته إلى طفل يحمل من البراءة ما يكفي كي لا يبالي، ولا يقلق على ما ينتظره[2]. هنا دليل على أن البراءة والطيبة تولدت من حنان أمه وعطفها وتربيتها له تربية صالحة.

وتصفه أمه حيث تقول: أخذ طوله الفارع منه (والده) ولون شعره [3]الأسود منها (أمه) وأنه أخذ لون عينيه العسليتين منه (والده) وهذا دليل على أن السارد كان وسيما وجميل.

ويقول السارد: حيث يعرف بنفسه: أنا المهندس فاتح قايدي... [4]

[1] – طلباوي جميلة: الخابية، ص: 71.
[2] – المصدر نفسه، ص: 89-90.
[3] – المصدر نفسه، ص: 90.
[4] – المصدر نفسه ، ص: 97.

شخصية عيسى: عيسى كان صديقا لفاتح. كان يعتبر صديقه المقرب ولكن عيسى كان عكس شعور فاتح حيث كان يكن لفاتح الغيرة والحقد والحسد منذ كان صغيرا حيث يقول عيسى وهو يكلم نفسه...تذكرني باليوم الذي حصلنا فيه على البكالوريا، كانت درجة نجاحك أعلى من درجة نجاحي، وأنا من يومها لم أستمتع بنجاحي... [1] ويقول: جلست يومها كصنم أحتسي الحريرة التي أعدتها والدتك بالقرطوفة والأعشاب البرية التي أنستني يتمي وأشعرتني بالأمان وبدل أن أحبك يا فاتح كرهتك... لم أستطع أن أحبك يوما[2].

ويقول عيسى: اخترت أن أحرق قلبك على جوهر حين بدأت أشعر بأن شيئا تحرك داخلك نحوها، كنت بحاجة إلى أن أتفوق عليك...[3]

وتقول عنه جوهر: كان عيسى شاذا في تصرفاته معي بل كان مقززا لم يتوان بكل وقاحة في الحديث عن تجاره مع عشيقته...[4]

وتقول: بأنه كشف لي عن وجهه السياسي، أنا الأخرى قررت أن أمارس معه السياسة نفسها بكل خبثها وتعفنها[5].

يذهب فاتح عن عيسى في قوله: أنه رجل يتقن فن الممكن وأداء الدور الذي يوصله إلى هدفه سريعا، هي محاولة منه لتعويض نقص كان يشعر به، بسبب قصر قامته وجحوظ عينيه، شعره المجعد كان يثبت على دماغ له ثقل بلد بكامله ذكاؤه كان لماحا كانت له قدرة عجيبة على حسم المواقف لصالحه وعلى إقناع الآخر[6]

[1] – طلباوي جميلة: الخابية، ص: 71.
[2] – المصدر نفسه، ص: 72.
[3] – المصدر نفسه، ص: 73.
[4] – المصدر نفسه، ص: 161.
[5] – المصدر نفسه، ص: 161
[6] – المصدر نفسه، ص 125.

هذه هي شخصية عيسى وتطورت إلى مكر وخداع وقتل، حيث أدخل فاتح صديقه السجن بسرقة ختمه من المكتب وتزوير إمضاءه بالمؤامرة مع مقربيه في العمل، حيث يقول "سرقت ختمي من المكتب وزورت إمضائي ليحقق بلقاسم مشروعه. بدأت السكنات تتهاوى وبدأ الشرخ يظهر في الجدران"[1].

شخصية سي مختار : سي: هي إحدى الألقاب الاجتماعية المعروفة لدى للجزائريين وتعني السيد وتدل عادة على المكانة الاجتماعية المرموقة، كما يضاف هذا اللقب للاسم كنوع من التقدير والاحترام لصاحبه ومختار هو المنتقى والمصطفى.

ومختار في الرواية: رجل كبير في السن طيب، حكيم، كريم.

بيته مفتوح لكل شخص ويحس فاتح أن سي مختار كوالده من شدة الحنان عليه وحبه لفاتح، له شأن عظيم كما يقول فاتح.

يقول عنه السارد: سي مختار هذا الرجل الذي كان ذا شأن عظيم اليوم قذفته عجلة المتغيرات إلى الهامش، اختار الصحراء ملجأ له...[2]

ويقول عنه كان سي مختار جالسا كتاريخ يواجهنا أو يصادفنا لحظة حيرة وتيه...نظرته غموض يستوطن عينين بنيتين شعره كان بلون ضارب إلى اللون الرمادي، قامته دون الوسط طولا، يبدو عليه استرسال عميق في التفكير.

ويقول: سي مختار الذي تعودنا عليه من طبقة غير طبقتنا، طينة غير طينتنا كان يمدني بإحساس جميل بأنه والدي قد يكون فهو الآخر يبحث في شخصي عن الابن الذي يفتقده. كلانا كان بحاجة إلى الآخر[3].

من كثرة حنان سي مختار على فاتح ومعزته له وأيضا فاتح يبادله الشعور.

[1] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 199.
[2] – المصدر نفسه، ص: 22.
[3] – المصدر نفسه، ص: 24-25.

– سي مختار يحب القراءة فيقول عنه فاتح: ..وضع سي مختار الكتابة جانبا وهو يتحدث عن بطل الرواية الذي يشجعه.

ويقول قراءة الروايات هواية مشتركة بيني وبين سي مختار[1]

ويقول السارد ابتسم قدور الذي كان ساهرا معنا وقال أحسدك على حكمتك وحسن تقديرك للأمور يا سي مختار أنت الخابية وليس بيتك.

شخصية جوهر : هي ابنة خالة فاتح وفي نفس الوقت هي زوجة عيسى، شخصية صبورة، حزينة، عاقلة، طيبة، عاشقة، خجولة. يصفها فاتح ويقول هاهي جوهر قادمة بفستان وردي تزين حواشيه رسوم الأزهار بألوان زاهية، تستحضر الربيع في الأجواء كانت تحمل صينية الشاي كملاك يحمل هداياه النورانية إلى أهل الأرض ليخلصهم من شقائهم وأشعة الشمس ينظر إليها بخجل ونور عينيها يمتزج بالشاي الذي تسكبه في كأس ليتجلى لي الكون في موكب نوراني تقوده هذه الجوهر بسحرها[2].

ويقول جوهر كانت كقطعة من نور يشدك إليها الصفاء وما تكتنزه ضفيرتها من أصالة وما يعبق به نقش الحناء في يديها ...[3]

وصفها بنا فاتح هنا دليل على أن جوهر جميلة.

ويقول أيضا في عينيها قرأت نظرة العاشقة، وهم لم يعد يناسبها أن تعيش فيه... [4]

معنى هذه العبارة أن جوهر كانت تحب فاتح جدا، بل تعشقه ولكن لم تصارحه بذلك.

[1] – طلباوي جميلة: الخابية، ص: 174.
[2] – المصدر نفسه، ص: 48.
[3] – المصدر نفسه، ص: 54.
[4] – المصدر نفسه، ص: 48.

فتقول جوهر: كنت أتفنن في تحضير الأكل لفاتح وأسهر على تلبية كل طلباته أيام امتحاناته أعد له القهوة، أرتب كتبه...[1]

وتقول أيضا: لم يكن يبالي بمشاعري مثلما لم أكن أبالي بمشاعر أخيه سعيد ... لكنني فجعته حينما عرف حقيقة مشاعري اتجاه فاتح.

شخصية سارة: هي المرأة التي تبهج وتسر الآخرين هي التي تفرح الآخرين هي التي تعلم بالسر.

سارة: هي زوجة فاتح والتي وصفها فاتح في عنوان الفصل الثاني للرواية قال المرأة مخلوق بين البشر والملائكة. فيقول عنها فاتح:

رفعت رأسي، نظرت إليها لمحت استدارة وجهها بروعة البدر بيناها سعة الفرح... حتى تلك الهالات أسفل عينيها أرسمت ظلال شجرة مثمرة...

وكما قيل قديما إدراك الجمال تجربة إنسانية فريدة [2]، وهذا دليل على جمال سارة.

ويقول شيء ما رج أعماقي وأسند حزني إلى جدار الصمت وأنا الذي يحتاج لامرأة تفتح له السماء...[3]

ويقول زواجي من سارة يعني أيضا أن فكرتي لم تعد يتيمة، صار لي سند لحظة أشعر بالضعف صار لي سور يحميني من عراء الوحدة [4] يوم زفافي وهنا دليل على أن سارة هي المؤنس لفاتح، حيث كان يشعر بالوحدة ويقول تقول سارة فاتح: أنت بعد رحيل والدتي رحمها الله صرت أهلي[5].

[1] – طلباوي جميلة: الخابية، ص: 159.
[2] – المصدر نفسه، ص: 25-26.
[3] – المصدر نفسه، ص: 25-26.
[4] – المصدر نفسه، ص: 106.
[5] – المصدر نفسه، ص: 109.

ومعنى هذا أنها كانت تعيش هي ووالدتها فقط ثم ماتت فأصبحت وحيدة فصار فاتح مؤنسا لها.

ويقول: مرّ على زواجنا سنة كاملة وسارة تعاني ولا تستجيب للدواء كانت نتيجة قاسية عليها بالنسبة لها، مؤلمة بالنسبة لي فحدوث الحمل بالنسبة لها نسبة ضعيفة جدا ارتبكت وبكت...

وهذا دليل على الحزن والألم لكل من سارة وفاتح.

ويقول السارد عندما دخل السجن:

سارة كانت إلى جانبي، سارة المهندسة، سارة الزوجة والحبيبة رغم القضبان أحسستها قريبة أكثر مني.

2-الشخصيات المسطحة:

- **شخصية عمي حمو**

عمي: لقب اجتماعي فيه دلالة على الاحترام والتقدير دون شرط القرابة.

حمو: شخصية فقيرة، طيب، حنون، رحيم، صبور، يتيم. يقول عنه فاتح: عمي حمو حارس المرآب يقف ممسكا بعصا كالعادة... تجاعيد وجهه الأسمر ممرات إلى زمن يستقر في زمن العصر القديم... عينيه الصغيرتين بريق يوحي بقدرة فائقة على الصر والتحمل إنه مثال للرجل المكافح بشرف وأمانة، اليتم والفقر لم يحبطا من عزيمته[1].

ويقول الصباح موعد آخر مع عمي حمو ومع حكايته الطريفة...ويقول: امتلأت بشعور جميل، تأملت وجهه الأصفر المعجون بماء الطيبة[2].

شخصية عمي عاشور: رجل كبير في السن يعيش هو وزوجته أم الخير في القصر القديم يقول عنه فاتح.

[1] - طلباوي جميلة: الخابية ص: 19.

[2] - المصدر نفسه، ص: 65.

ما أسرتني هيبة عمي عاشور التي لم يكسرها انحناء الظهر ولا التجاعيد التي لفت وجهه ...لا يزال يلبس العباءة البيضاء ويضع العمامة البيضاء أيضا.

خالتي الياقوت: عجوز مسن كانت هي أول شخصية بدأ بها السارد وهي أم جاره خليفة وصفها السارد ويقول عنها خالتي الياقوت السيدة الطاعنة في السن وفي الوجع...تلبس ليزار، لباسها الأصيل، وتغطي رأسها بالغناس نسجته بأناملها السمراء...[1].

سعاد: هي جزائرية وتعيش في باريس، أبوها جزائري وأمها باريسية، شخصية فتن فاتح بجمالها وهي مغرورة وأعمالها كانت مشبوهة، كانت تستورد بالأدوية المنتهية مدة صلاحيتها إلى الجزائر.

ويقول عنها فاتح: لنتمم زواجنا ونستقر في بيت أهلنا...ردها كان شوكا توزع على خدوش روحي.

تريدني أن أتيه في الرمال؟

ويقول تعرفت على سعاد كانت تشتغل في الأعمال الحرة، سيدة أنيقة في الثلاثينات من عمرها شعرها الأشقر وعيناها الزرقوتان...[2]

البرنامج السردي والنموذج العاملي للرواية:

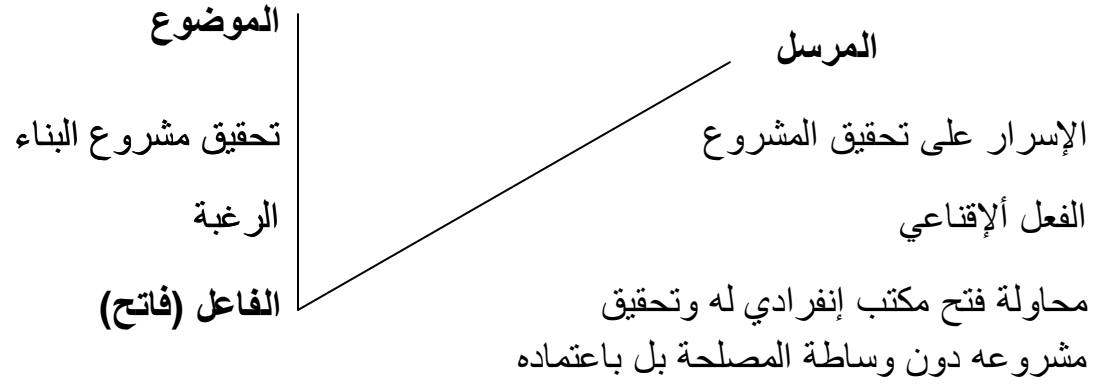
1 - البرنامج السردي:

لكل برنامج سردي عوامل مكونة له تساهم في تجسيد العمل الإبداعي ومن ثم إمكانية تحققه في صورة محسوسة أو مدركة ومن هنا سنطبق هذه العوامل السردية في رواية "الخابية" لمؤلفتها جميلة طلباوي:

[1] - طلباوي جميلة: الخابية ص: 11.

[2] - المصدر نفسه، ص: 17.

أ – التحريك: يبدو جليا من خلال الرواية أن هناك اتصال بين الذات (فاتح) والموضوع (مشروع البناء) لتحقيق هذه الرغبة * يستلزم خلق علاقة بين ذات (فاتح) ومدير المصلحة لكي يوافق على مشروع التصميم، ويتمثل هذا المشروع "في استثماره لفكرة بناء تجمعات سكنية في القصر القديم" [1]، فحين يوافق مدير المصلحة على المشروع، لا يحتاج فاتح إلى مساعدات مادية لأن مشروعه سيكون تابع للمصلحة، ولكن المشكلة أن المدير لم يوافق على المشروع، ليدخل الفاعل (الذات) فاتح في حالة صراع بين تنفيذه للمشروع الذي يحقق راحته من عدمها هو ما يوضحه الرسم التالي:



ويتجسد القانون المنظم للسرد هنا في ثلاثة محاور:

– الفرضية: متمثلة في رغبة (فاتح) في تحقيق مشروع البناء

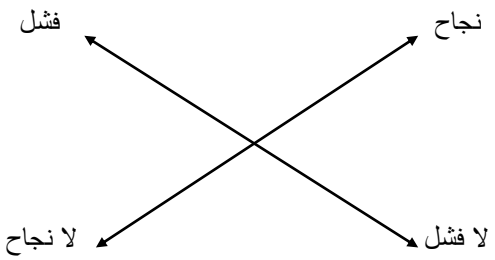
– التحيين: عرض تصميمه لمدير المصلحة

– الغائية: محاولة تحقيق المشروع.

* – الرغبة: هي عامل من العوامل المكونة للبنية السردية التي تتكون من ثلاثة محاور هي:
1 – محور الرغبة : هو المحور الذي يربط بين الفاعل والموضوع
2 – محور الإبلاغ: هو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه
3 – محور الصراع: هو العنصر الذي يجمع بين المساعد والمعارض.

[1] – الخابية، ص26.

وهكذا نجد الخطاب السردي جمع بين حالتين فرح وحزن، لأن الفاعل (فاتح) بالرغم من انه فتح مكتبا خاصا به أي ملكه وجاءته بعض المساعدات لتحقيق مشروعه إلا أنه فشل في ذلك، ونفترض فعل الفعل (النجاح) أربعة إمكانيات يوضحها الشكل التالي:



ب – الأهلية :

إن ذات فاتح الفاعلة تتمتع بقدرات تطمح إلى تحقيق غايتها وتتمثل هذه الكفاءة في امتلاك بطل الرواية (للرغبة) وهي إحساس داخلي مملوء بالتحدي والرد على غبن الذات.

ولكن نجد رغبة الذات وحدها لا تكفي في تحقيق المشروع المرغوب فيه بل تحتاج إلى من يؤيدها ويساعدها ويقف معها نفسيا وماديا.

ج– الإنجاز:

من خلال دراستنا لمتن الرواية نستطيع تحديد برنامجها السردي والمتمثل في قطبي الاتصال* والانفصال*

فتبدو لنا حالات الانفصال والاتصال كظواهر مهيمنة على الحركة السردية من خلاللحياة فاتح ومن حوله.

* – الاتصال: يعززه السيعي إلى اكتساب ما يساعد على تحقيق المشروع

* – الانفصال: يعززه الإحساس بالحزن والألم والخيبة وهي العناصر التي تهيمن على فضاء النص

د– الجزاء:

يرتبط الجزاء بنهاية البرنامج السردي وبعملية التأويل، لاحظنا أن فاتح بذل ما بوسعه لتحقيق مشروع البناء ويتجلى لنا ذلك من خلال :

1 – التفكير في إنجاز المشروع

2 – استشمار الفكرة من خلال إنجازه لتصميم المشروع

3 – محاولة عرض مشروعه على المدير وإقناعه

4 – رفض المدير للمشروع

5 – فتح مكتبا منفردا خاصا به

6 – جمع ما تيسر له من المال ومساعدات عمي عاشور وسي مختار

7 – فشل فاتح في تحقيق مشروعه بسبب المشاكل الشخصية (من طرف زوجته ساره وابنة خالته جوهر) والاجتماعية (دخوله السجن بسبب صديقه عيسى، مغادرة سي المختار دون إخباره حيث كان سنده النفسي)

وبالتالي فالجزاء في هذا النص الروائي ارتبط بأفعال الشخصيات المساندة والمعارضة، ولذ يمكننا القول في الأخير أن الجزاء هو بذل جهد كبير من طرف فاتح لتحقيق مشروعه، لكن تراكم المشاكل جملة واحدة كانت عائقا في تحقيق حلمه، مما أدى إلى زيادة اللم النفسي والخيبة والحزن وحتى اليأس، ويتبين ذلك بقول (فاتح) "تهاويت لحظتها، لا أقوى على الحراك، ومرارة الخيبة تمزقني. ربما أحسن سي مختار برحيله، لن يفجع في فشل مشروعي، ولو أنني بحاجة إليه لأخبره بأن القصور ليست وحدها من يحتاج إلى ترميم بل ذاكرتنا المعطوبة هي الأخرى بحاجة لمن يسعفها بحاجة إلى ترميم..."[1]

[1] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 219.

2 – النموذج العاملي:

قد تندمج الذات في العمل السردي فتقدم نفسها على أنها ذاتية وتعبر عن انفعالاتها وقد لا تندمج، وتصبح حيادية ليتوهم القارئ موضوعيتها ويقع تحت طائلة الوهم فينخدع بها والاندماج أو عدم ويتعلق بالعامل واندماجه في ضمير "أنا" أو عدم اندماجه لتحل محله ضمائر أخرى، ونجد أن العامل هو ما ينجز فعلا أو يخضع له استقلال عن كل تحديد آخر (دلالي أو إيديولوجي) وقد يكون كائنات إنسانية أو حيوانات[1].

ومنه فالاهتمام بالنصوص لم يعد مقتصرا على النصوص الشعرية والحكائية فقط بل تجاوزها إلى مختلف الفنون النثرية المسرودة لذا ارتأينا أن نطبق استراتيجيات السردية على رواية الخابية للكاتبة الجزائرية جميلة طلباوي، والتي سنتناول مختلف أبعادها ودلالاتها من منظور "نموذج العاملي" مركزين على العوامل وتخير أدوارها مع مجرى الأحداث

1 – العامل المرسل والمرسل إليه:

أ – العامل المرسل : يحدد المرسل غالبا كدافع وراء رغبة الذات في موضوعها، أي محرك ذات الحالة نحو تحقيق هذه الرغبة.

فانطلاقا من أن كل رغبة لا تكون دوما ذاتية فالدافع إليه قد يكون مشتركا بين الذات عنصر خارجي يتجاوزها هو المرسل، بالنسبة لرواية الخابية فإننا نجد بعض المؤشرات الدالة على المرسل:

فالدوافع التي جعلت فاتح يفكر في تصميم المشروع:

– إعادة جمع شتات هذا المجتمع حيث يقول :" نعم، فكرت في استثمار فكرة القصر لبناء تجمعات سكنية، فشكل الحي أو المنزل ينعكس على سلوك الإنسان، لعلي أساهم في جمع شتات هذا المجتمع الذي بدأ يتفكك ويفقد ملامحه، كما أن كلفة السكن ستصير أقل مما هي عليه الآن" [2]

[1] – مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط3 1992، ص: 152

[2] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 26-27

– لتشغيل اليد العاملة المحلية، ويقول فاتح في هذا الصدد: "أكدت لها بأنني أريد أن تكون اليد العاملة محلية، فإذا كنا نأكل مما لا ننتج ونلبس مما لا نخيط، فهل سنسكن أيضا فيما لا تبنيه أيادينا من مساكن، الويل لنا إذا..."[1]

– إعادة إحياء مكان القصر والخابية وذلك بغرض تذكر ماضي هذا المكان وشكله وسكانه حتى يكونوا قدوة لنا ونعيش مثلهم في سعادة وفرح وتعاون وتراحم فيما بينهم، ويقول فاتح: "... لم يكن قصر سلاطين، كان مجرد تجمع سكاني... لتلتقي جميعها في الساحة الكبيرة التي شهدت أعراس ساكنيه ومنها طالما سمعت طلقات البارود إيذانا بمواسم الأفراح..."[2]

ب – عامل المرسل إليه: هو الذي يتجه إليه العمل المنجز من خلال لهذا العامل في الرواية، حيث يتبين لنا أن المرسل إليه هو المجتمع فمن أجله صمم فاتح هذا المشروع ومن أجل سعادته.

نستنتج هنا أن المجتمع هو المستفيد الأكبر من إنجاز الذات ونمثل العامل المرسل إليه على الشكل التالي:

العامل المرسل إليه ←——— المجتمع (سكان قريته)

2 – العامل الذات والموضوع:

أ – **العامل الذات:** هو بطل الرواية ويقوم بعمل للحصول على مرغوبه فيحدد العامل الذات في النموذج العاملي بأنه ذات ترغب في موضوع أو ترغب عنه وتجمع هذه الذات (الراغب) في الموضوع المرغوب عنه في علاقة الرغبة، فشخصية فاتح التي تحدثنا عنها سابقا هي العامل الذات في الرواية ويتمثل العامل الذات في الرواية كالآتي:

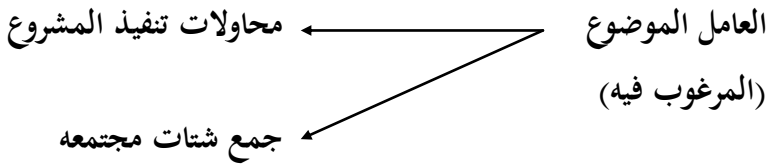
[1] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 27.

[2] – المصدر نفسه، ص: 24.

العامل الذات ← فاتح

العامل الموضوع: هو الذي تتجه إليه رغبة الذات البطل، العامل الموضوع في الرواية يتجلى في إنجاز المشروع الذي صممه فاتح بالإرادة والتعاون النفسي والمادي من طرف الغير لكن دون بلوغ مراده.

ونكتفي بالقول أن الموضوع المرغوب فيه يتمثل في الشكل التالي:

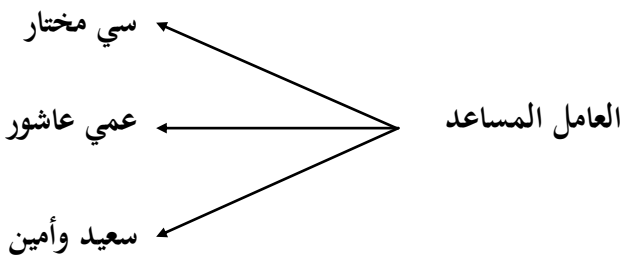


3 – العامل المساعد والمعارض:

أ – العامل المساعد: هو الذي يآزر الذات في مهمتها، هناك العديد من الشخصيات التي آزرت فاتح، ونذكر منها سي مختار، حيث يقول: "تذكر بأنك تريد أن تبني قصرا حوله سورٌ يضم الجميع..."[1]، وعمي عاشور حيث يقول فاتح: "مددت يدي مرتعشة، فتحت الحقيبة فوجدت الأوراق المالية مكدسة فيها، لم أشعر إلا وأنا أعيد غلقها... ما هذا يا سي مختار؟ ... ليخبرني بأن المال سلمه له عمي عاشور... "[2]، وأخيرا سعيد وأمين، يقول فاتح: " شرعت في تنفيذ فكرة مكتب الدراسات بمساعدة سعيد وأمين..."[3].

[1] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 40.
[2] – المصدر نفسه، ص: 176-177.
[3] – المصدر نفسه، ص: 135.

وهكذا نلخص العوامل المساعدة في الشكل التالي:



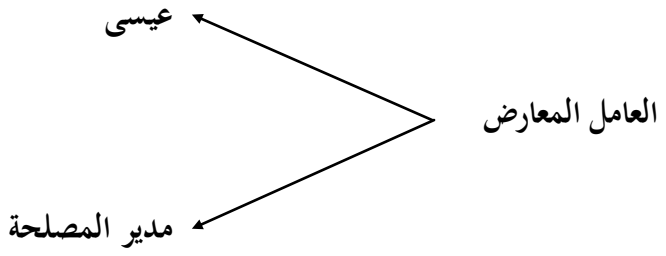
ب – العامل المعارض: هو الذي يمنع الذات من الحصول على رغبتها.

جمعت علاقة الصراع بتعارض عاملان مهمان، أحدهما يدعى المساعد والآخر المعاكس أو المعارض، فإذا كان الأول يقف إلى جانب الذات فإن الثاني يعمل على عرقلة "جهودها" والفاعلون المعارضون هم الذين سعوا إلى تحقيق البرنامج السردي الضد وبرامجها الرديفة[1]، ويتجلى العامل المعارض في الرواية بغيرة عيسى المرضية من فاتح دون دراية فاتح بذلك الشعور، حيث أدت به في نهاية المطاف بدخوله السجن ظلما، حيث يقول عيسى لفاتح:"دعك من هذه الفكرة لا جهة ستتبنى مشروعك الذي تجاوزه الزمن"[2]

أما المعارض الثاني هو مدير المصلحة حيث رفض مشروع فاتح، حيث يقول المدير: "دون أن يلقي نظرة على الملف قال: مشروعك يا سي فاتح لا يصلح في المدينة "[3]

[1] – صحراوي ابراهيم، تحليل الخطاب الأدبي– دراسة تطبيقية–، دار الآفاق، الجزائر1999، ص: 150.
[2] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 28.
[3] – المصدر نفسه، ص: 60.

ويمكن ان نمثل العامل المعارض بالشكل التالي:



لنتحصل في الأخير على الشكل التالي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

- **جمع شتات مجتمعه**
- **توفير اليد العاملة المحلية**
- **إحياء التراث القديم**

إنجاز مشروع البناء

المجتمع

المساعد ← الذات ← المعارض

- **سي مختار**
- **عمي عاشور**
- **سعيد وأمين**

فاتح

- **عيسى**
- **مدير المصلحة**

كان الغرض من مشروع فاتح سوى أنه جمع شتات مجتمعه وذلك بإعادة ترميم القصر مثلما كان سابقا ليعيشوا مثلهم في سعادة وامن واستقرار وتعاون وتآزر.

دراسة الزمان والمكان للرواية:

المكان:

استعملت الراوية الزمن والمكان بكثرة في رواياتها حيث كانا في بداية روايتها ونهايتها. كان المكان أو كلمة في روايتها وآخر كلمة وكان الزمن أيضا في بداية أجزاء الرواية وفصولها تقريبا.

فكانت أو كلمة بدأ بها السارد يقول الأرصفة متلفعة...وآخر كلمة توارى بين أطلال القصر.

ويقول أيضا عبرت شارع العقيد لطفي، توقف طويلا في شارع الزاوي دياب [1]

يقول في بيتها الصغير في الزاوية التحتانية بمدينة تاغيت [2].

ويقول سافر إلى مدينة وهران...[3]

نلاحظ أن السارد يحدد الأماكن بشكل دقيق جدا ويقول أيضا ارتمي على سرير وقد تخلصت من ثقل...

وهنا دليل على تعب السارد.

ويقول المدينة تستفيق على رشات نور من الشمس[4]

وفي معظم المواضع تجده يمزج المكان بالزمن مع المبالغة في الوصف لكل منها.

ويقول اختار الصحراء ملجأ له.

[1] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 11.
[2] – المصدر نفسه، ص: 12.
[3] – المصدر نفسه، ص: 12.
[4] – المصدر نفسه، ص: 20.

ويقول يوم جاء إلى مدينة بشار يبحث عن الاستقرار...[1]

دلالة على وجود الأمن والاستقرار أكثر والراحة أكثر في مدينة بشار هذا بالنسبة لرأي السارد.

ويقول: الخابية التي كانت تشدني كلما زرت القصر المجاور لبيت [2] سي مختار تجد السارد شديد الاهتمام بالخابية فهي تذكره بماضي ذلك المكان فالخابية سر من أسرار ذلك المكان.

الزمن:

ويقول كأن الشمس أشرقت لأجلها وحنت على سمرتها...هنا [3] استعمل الزمن وبعده عامل الوصف وصف لخالتي الياقوت.

يقول: عرفت أنهما وصلا في هذا الوقت المتأخر من الليل من قريتها البعيدة...

ويقول: قال لي ذات مساء خريفي بصوت واهن...[4]

ويقول: لا تتهادى سنابل روحي لغروب الشمس فيه...[5]

ويقول: يهتز أكثر مع هبوب نسمات الفجر الباردة...[6]

ويقول: قالوا لنا بأن الاجتماع سيكون على الساعة الثامنة، الساعة الآن، التاسعة إلا ربع. دليل على دقة الوقت[7]

---

[1] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 22.

[2] – المصدر نفسه، ص: 23.

3 – المصدر نفسه، ص: 12

4 – المصدر نفسه، ص :14

5 – المصدر نفسه، ص: 15

6 – المصدر نفسه، ص :18

7 – المصدر نفسه، ص : 20

ويقول: خيوط الصباح باغتتني...[1]
: الصباح موعد آخر...[2]
: الصباح طعم الفرح...[3]
: الصباح صافحني[4]
: في صباح احتجبت فيه الشمس[5]

نلاحظ زمن واحد مشترك هو الصباح في بداية كل جزء من الرواية نلاحظ فيه نوع التفاؤل والفرح وزيادة العزم

دراسة الزمن سيميائيا في الرواية

ينقسم الزمن إلى قسمين الزمن الداخلي والزمن الخارجي:

1 - الزمن الخارجي: ويتمثل في زمن القراءة والكتابة، حيث ينقسم إلى:

أ - الزمن التاريخي

ب - زمن الكاتب

ت - زمن القارئ

أ - الزمن التاريخي: إن الكاتبة قد أشارت إلى الزمن التاريخي من خلال مؤشرات واضحة ولنأخذ مثالا على ذلك، حينما سمع فاتح أخبار الوطن في التلفاز يقول "سحبت قدمين شبه مشلولتين إلى المطبخ لأعد القهوة، اقتنعت بأنها ستعيد صاره إليي.ملأت بها فنجاني لأغرق في أخبار الموت

1- طلباوي جميلة: الخابية، ص 19.
2- المصدر نفسه، ص: 59.
3- المصدر نفسه، ص: 77.
4- المصدر نفسه، ص: 95.
5- المصدر نفسه، ص: 163.

والتفجيرات والحروب. غيرت القناة لأسمع أخبار الوطن فيأتيني صوت مذيع الأخبار: – زلزال ضرب ولاية بومرداس... "[1]

إذا زمن الأحداث التي وقعت تقريبا في فترة الزلوال الذي ضرب ولاية بومرداس وهذه الفترة كانت في 2003.

زمن الكاتب: هو زمن يتزامن مع حركة الكاتبة، فأشارت إلى التاريخ في نهاية الرواية أي أنه جاء بعد آخر كلمة من الرواية مباشرة وهو ماي 2010.

زمن القارئ: يبدأ من أول زمن اطلع فيه القارئ على الرواية، حيث يتزامن مع زمن النشر سنة2014. مع احتمال وجود قارئ مسبق اطلع على الرواية قبل نشرها وهذا احتمال وارد.

2 – الزمن الداخلي: ينقسم إلى زمن القصة أي زمن الحكاية أو زمن المتخيل، وهي زمنية خاصة بالعالم المستحضر[2] وزمن الخطاب الذي يعتبره البعض زمنا طوليا من بعض الوجوه في حين أن ومن الحكاية متعدد الأبعاد إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحدة تلوى الأخرى[3].

ونجد الزمن الداخلي آليات السرد لق بترتيب الأحداث وبنائها في شكل لا يخل بنظام السرد وسيرورته وهي:

- السرد الاستذكاري ويسمى الاسترجاع (Analepse)
- السرد الاستباقي (Prolepse)

[1] – طلباوي جميلة: الخابية ص: 218

[2] – ينظر مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، د ط1998، ص: 187.

[3] – المرجع نفسه، ص: 190.

السرد الاستذكاري: إذا كان الاستباق هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد فإن الاسترجاع هو مخالفة لسير السرد، تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق[1]

أيضا استعمله في بداية الفصل الأول من الرواية. يقول الولاء هذا الليل البارد...[2]

وهدوء المدينة الطارئ كلما حل الليل ضيفا...[3]

أيضا هنا الزمن، ثم المكان ثم بعده الزمن في معظم المواضع.

ويتمثل السرد الاسترجاعي في الرواية كما يلي : يقول فاتح " كانت روحي استحمت في نهر الذاكرة... كان الموج شهيا وعيني سعاد كانتا تضاهيا الشمس إشراقا..."[4].

يقول عيسى: "هيه يا فاتح كنت وسيما، على كل حال ولازلت كذلك، هذه الصورة بالتحديد تذكرني باليوم الذي حصلنا في على الباكالوريا... "[5]

تقول جوهر: "في مرحلة الطفولة والمراهقة أجمل الأوقات كنت أقضيها في بيت خالتي، لكن كنت اضطر ..."[6]

السرد الاستباقي: تتجلى مكامن السرد الاستباقي في الرواية فيما يلي:

تقول صاره: "السيد كمال أخبرني عن مشروع تصميم أنجزه حاليا... " [7]

---

[1] – زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي/انجليزي/ فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون،1ط2002، ص:15-19

2 – جميلة طلباوي، الخابية، ص :11

3 – المصدر نفسه، ص: 11

4 – المصدر نفسه، ص: 15

5 – المصدر نفسه، ص: 71

6 – المصدر نفسه، ص: 157.

7 – المصدر نفسه، ص:26

يقول فاتح: "خطوبة جوهر وشروعها في الاستعداد لزفافها... "[1]

وهناك نوع آخر من آليات السرد يمكن إضافته مادام موجودا في الرواية، ألا وهو السرد الاستشرافي الذي يتعلق بالتنبؤ وتوقع ما قد يحصل في المستقبل وقد يتحقق هذا المتوقع وقد يكون عكس ذلك، تقول سعاد: "ستعود في النهاية معطوبة حلم، في حقائب ذاكرتك..."[2]

ويقول عيسى:"فاتح دعك من هذه الفكرة لا جهة ستتبنى مشروعك الذي تجاوزه الزمن..."[3]

إضافة إلى ما سبق ذكره، فإن الكاتبة قد تبنت تقنيات حكائية أخرى بغية التسريع في الزمن وهي التقنيات التي اقترحها **جيرار جينيت** لدراسة الإيقاع الزمني (الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد)

1 - **الخلاصة**: تعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحة أو شطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل وتجلت تقنية الخلاصة في الرواية كما يلي، يقول فاتح: "... مرت على زواجنا سنة كاملة وصاره تعاني ولا تستجيب للدواء..."[4]

2 - **القطع**: ويسمى الحذف، يلتجأ الروائيون كثيرا من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، يكتفي عادة بالقول "أنقضى زمن طويل فعاد البطل" [5]، ولنأخذ مثالا على ذلك في روايتنا، حيث يقول فاتح:" صغيرتي الآن عمرها ستة عشر سنة لم تأتي إلا بعد تسعة سنوات من العلاج..."[6]

3 - **الاستراحة**: وتسمى بالوقفة كذلك، والقصد أن تكون مسارات السردية الروائية وتوقعات معينة يحدثها الراوي بسبب وجوده إلى الوصف إذ أنه يقتضي عادة انقضاء السيرورة الزمنية ويعطل

1- جميلة طلباوي، الخابية، ص: 51
2- المصدر نفسه، ص: 16
3- المصدر نفسه ،ص: 28
4- المصدر نفسه، ص:109
5- حميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء1991، ص: 76.
6- جميلة طلباوي، الخابية، ص:87.

حركتها أو يبطئها، ومثالنا على ذلك، يقول فاتح: "... غير معني بوحش الوقت الذي يسرق أعمارنا... في تجاعيد الوجه الأسمر..."[1]، ويقول أيضا: " يستقر في زاوية القصر القديم..."[2]

4 - **المشهد**: هو المقطع الحواري الذي يأتي أثناء السرد في أغلب الروايات، وعموما إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق.[3] ومن بين الأمثلة التي تدل على مكان المشهد في روايتنا، فاتح يقول: "جوهر أردت الاطمئنان علكي يا ابنة خالتي، هل أنت سعيدة، سكتت جوهر يومها قليلا ليصلني صوتها هادئا... ويقول فاتح لصاره تلون وجهها بلون الفرح همست في أذنها، زرت اليوم دار الأيتام "

[1] – جميلة طلباوي، الخابية ، ص: 19

[2] – المصدر نفسه، ص:19

[3] – حميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص78.

الخاتمة

وفق محصلة البحث المنجز والموسوم بسيميائيات الخطاب المحكي في الرواية الجزائرية المعاصرة "الكتابة النسوية انموذجا" تمكنت من خلاله الوصول إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

- إن أبحاث **فلاديمير بروب** و**كولود ليفي ستراوس** ساهمت في بلورة النظرية السيميائية السردية الذي أطرها ق مبادئ الدرس اللساني، ليحول الدراسات الأدبية في مجال السرد إلى دراسات أكثر عمقا وأكثر أهمية.

- لقد تنوع الإرث المعرفي لمدرسة باريس السيميائية كونها أحدثت ثورة كبيرة في مجالي البحث الحكائي والسردي نتيجة لتعاملها مع النصوص وأنساقها تعاملا قريبا من العلم والموضوعية وقد ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى.

- إن مفهوم السيميائيات لم يختلف في مطارحاته النصوصية والإجرائية نسختها العربية عن المفهوم الغربي رغم بعض المجهودات في هذا المجال.

- تتميز سيميائيات النص السردي النسوي للرواية العربية والجزائرية بمجموعة من الخصائص:

- حضور صوت الأنا بشكل صريح، كون المرأة تكتب ذاتها ولذاتها في نصها السردي الروائي، متداعية مع هذا الداخل ومنطلقة منه، فهي تغزل بدقة ملامح ذاتها الداخلية المليئة بالأوجاع فيها: كاليتم، والألم التاريخي ونقص جرعات الحرية.

- تماثل النص في حالة من الليونة في ألفاظه ومعانيه، فهو نص بسيط يشتغل على اللغة المباشرة أحيانا وعلى المفردات المطواعة في الكتابة، ولعل ذلك يعود إلى وفرة الأثر الوجداني ومن ثم التعبير عنها بالحكي من الداخل وتقديم المعنى بأقرب الطرق وأسهلها.

- ميل النص الأنثوي (النسوي) للإسهاب في العرض والمبالغة في الوصف والعرض المستفيض والتفصيل في الطرح، هذه هي خصائص الأنثى ذاتها، ولهذا غالبا ما يكون النص الذي تكتبه الأنثى طويلا ومستفيضا.

- التكوينات الصورية الحسية القائمة على اللونية، حيث يحمل النص النسوي غالبا تلاوينه الحسية الحية وأصواته الجلية الواضحة وصوره المباشرة الجاهزة خاصة التي تكون مقتنصة من الطبيعة كألوان البحر وكل ما يحيط بالمرأة من تكوينات صورته ملونة.

- شيوع الوحدات السيميائيات الدالة على الأنثى (الأمومة الأكسيسوارات، وادوات الزينة...) حيث يعتمد النص الأنثوي على توظيف ثيمات الأنثى الخاصة، فالأنثى تتعلق بمفرداتها ثم تجسدها نصا لذلك تتبع هذه الثيمات في الكثير من النصوص، لا يكابد القارئ كثيرا من العناء، إذ تجدها متمفصلة في كل حيثيات النص.

- شيوع الوحدات السيميائية الدالة على الحزن والظلم والمعاناة من قهر المجتمع، فالمرأة هي ابنة المجتمع الذي يرفض هذا الشعور، وقد يحتقرها وقد يحاربها، لذلك فالكتابة فعل تحدي وغالبا ما نجد صدى ذلك التحدي في النص السردي كاحتفاء ب هاو كمحالة للمواجهة معه.

- شيوع الوحدات السيميائية الدالة على الرجل بوفرة مثل (الحب، الجسد، الخيانة...) فالرجل هو شطر الحياة بالنسبة للمرأة كما أنه مصدر فرحها ومعاناتها ولذتها وشقائها، لذلك لا غرابة أن يكون هو المتربع على عرش النص، وكثيرا ما يكون سبب مخاضه وحضوره، لذا فكثيرا ما نلمسه في سرد المرأة عشقا أو حبا أو ظلما أو ألما...

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. .جان بياجيه: البنيوية، تر: ميخائيل محلول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1997.
2. ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكات إلى التفكيك، دار الميسر للنشر والتوزيع، ط1، 2003 .
3. ابن منظور: لسان العرب، مادة (بنى) م ج 2 ، دار و مكتبة الهلال، بيروت – لبنان ، د ط، د ت.
4. أبو عوف عبد الرحمن، قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتابة، 2001.
5. أحمد المدني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشاة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت.
6. الأحمر فيصل: معجم السيميائيات ،الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 ينظر علم اللغة العام فرديناند دي سوسير ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية – الأعظمية – بغداد ط3 ،1985
7. أفاية محمد نور الدين، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.
8. أفاية محمد نور الدين، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشروق، الدار البيضاء، 1988.
9. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1990.
10. بن بوزة سعيد، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتورا للعوم في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتوزر الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2008.

11.بن مالك رشيد، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001.

12.بن مالك رشيد، المكون السردي في النظرية السيميائية.

13.بن مالك رشيد، قاموس المصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي).

14.بن مسعود وافية، الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب، والتمثلات تحت إشراف محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، المركز الوطني في البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ، 2010،.

15.بنكراد سعيد: السيميائيات (مفاهيمها و تطبيقاتها) دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ط 3، 2012

16.بنكراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

17.بهيجة مصري إدليبي، تساؤلات حول أدب المرأة، مجلة الرافد الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، ع70 جوان 2003.

18.بورايو عبد الحميد: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

19.بوطاجين السعيد، الإشغال العاملي (دراسة سيميائية لغدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

20.بوطيب عبد العالي، الكتابة النسائية الذات والجسد، مجلة فصول الهنية المصرية العامة للكتاب، ع75، مصر 2009.

21.بوعزة محمد: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الرباط، ط 1، 2010..

22.بومعزة رابح، من إسهام مدرستي لاريس والشكلانيون الروس في تطور السيميائيات السردية، الملتقى الوطني السيمياء والنص الأدبي 15-16 أبريل 2002، جامعة بيكرة.

23.الجرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، دراسات منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

24.الجردان جوليان غريماس وجوزيف كورتس، تعريفا اصطلاحية، تر: عبدالحميد بورايو ضمن الكتاب الكشف عن المعنى في النص السردي.

25.الجلاصي زهرة، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس2000.

26.جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

27.الحرز محمد، شعورية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

28.حميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1.

29.حميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.

30.حميداني حميد، بنية النص السردي،/ المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، 1993.

31.حميداني حميد، كتابة المرأة عن المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1993.

32.خليل الجر: معجم العربي الحديث لاروس مادة (بنى) ، مكتبة لاروس باريس فرنسا، د ط 1973.

33.درمش ياسمينة ، عتبات النص، مجلة علامات، جدة، مح 16، مايو 2007.

34.دقة بلقلسم، بنية الخطاب السردي في سورة يوسف، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.

35.رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دارالقصة للنشرن الجزائر، ط1، 2000.

36.رغينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري كلية الآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع1، 2004.

37.رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

38.زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي / انجليزي/ فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002.

39.السايح الحبيب، "الكتابة عن الكتابة" مجلة الثقافةن الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع118، 2004.

40.سحر خليفة، الميراث، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.

41.سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق بيروت–لبنان، ط7، 1993.

42.سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية القاهرة 1986

43.سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1984.

44.شراد زينب، العتبات النصية وأساليب العنونة في الرواية الجزائرية، تحليل سيميائي لنماذج روائية، مذكرة لنيل شهادة الماستر، إشراف أ.د. عبد الغني بن الشيخ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015.

45.شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائري،ط 1، 1984.

46.صحراوي ابراهيم، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية-، دار الآفاق، الجزائر،1999.

47.صلاح صالح، مسرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.

48.صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إقريقيا الشرق، المغرب، 2002.

49.طالب أحمد، المنهج السيميائي "من النظرية إلى التطبيق"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

50.طالب أحمد، دلالات الزمان، مجلة كلية الآداب، جامعة تلمسان، ع2، جوان 2001.

51.طلباوي جميلة، الخابية، المؤسسة الوطنية، النشر والإشهار (anep) 50 شارع خليفة بوخلفة، الجزائر العاصمة، 2014.

52.عادل فاخور: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط 1 ، 1990 ص317/30

53.عبد الحميد ابراهيم، الأدب المقارن، من منظور الأدب العربي، (مقدمة وتطبيق)، دار الشروق القاهرة، مصر، ط1، 1997.

54.عبد الرزاق بلال مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، لإفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

55.عبد العزيز حمودة، الخروج من دائرة التيه "دراسة في سلطة النص"علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، نوفمبر، 2003.

56.عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية (مقارنة من منظور سيميائة السرد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

57.العجمي محمد ناصر، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.

58.عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القهرة، ط6، 1976.

59.عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم بيروت،1994.

60.عناية جابر، فضيلة فاروق، لن ألجم خطابي الجريئ، مجلة البيان الكويت، العدد 401، ديسمبر 2003.

61.العوفي نجيب، مقارنة الواقع في القصة القصية المغربية، الدار البيضاء، (د.ت.

62.الغذامي محمد عبد الله ، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1996.

63.الغذامي محمد عبد الله، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2006.

64.الغذامي محمد عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2005.

65.فرديناال دي سوسير محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر

66.فرديناند دي سوسير:محاضرات في الألسنية العامة، تعريب صالح القرمادي و آخرون ، الدار العربية للكتاب،د ط 1985

67.فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمر، سراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.

68.فهد حسن حسين، إقاعات الذات (قراءة في السرد العربي) المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 2002.

69.فورسيتير، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك القاهرن،1960.

70.الفيص سروحي، بناء الرواية العربية النسوية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، 1995.

71.فيصل سمر روحي، تحليل الخطاب الروائي.

72.فيليب هامون، سيميولوجية شخصيا روائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام الرباط، المغرب، 1990.

73.قصاب وليد، مناهج النقد الحديث (رؤية إسلامية)، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

74.كارمن البستاني، الرواية النسوية الفرنسية، رونيه نيري بطلة التائهة، تر: محمد علي مقلدن الفكر العربي المعاصر، ع34، ربيع 1985، بيروت.

75. لحسن أحمامة، قراءة للنص، بحث في شروط تذوق المحكي، الثقافة مسسة النشر والتوزيع، ط1، 1999.

76. لحميداني لحميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.

77.ليفي ستراوس، الإناسة البنيائية (القسم الثاني) ج 2، تر: حسين قيسي مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

78.محمد عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل دراسة العنوان، الموسوعة الصغيرة، بغداد، ع396، 1995.

79.محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

80.مختار أمال، نخب الحياة، دار الآداب بيروت، ط1، 1993.

81.مرتاض عبد الجليل ، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2006.

82.مرتاض عبد المالك ، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان الطبوعات الجامعية، الجزائر.1995.

83.مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، دط،1998.

84.مستغانمي أحلام، عابر سرير، ط2، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، 2003

85.مستغانمي أحلام، فوضى الحواس، بيروت، دار الآداب، ط10، 2000 .

86.المسدي عبد السلام: الاسلوبية و الاسلوب دار العربية للكتاب طرابلس د ط 1982 ص 129

87.معلم وردة، الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، (د.ط)،2006.

88.مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

89.مفتاح محمد، ديناميكية النص الأدبي (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003.

90.مفيد نجم "الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، إشكالية المصطلح مجلة علامات، ج57، م 15 رجب 1426 سبتمبر 2005.

91.مقرح سعيد، "الرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي"، جريدة القدس العربي، السنة السادسة، ع17، 29/ديسمبر/1994.

92.منير الفاضل، المرأة والنص، وطقس الكتبة، مجلة البحرين الثقافية وزارة الإعلام، البحرين، ربيع 2003.

93.مومن أحمد: اللسانيات النشأة والتطور ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون، ط2، 2005

94.ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

95.نادر القنة، إشكالية المصطلح في المسرح النسائي، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع:401، 2003.

96.ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية المعاصرة (1970–2000)، ط 1، 2004.

97.هزاع شريف، وحدة الوجود السردية، مجلة ألواح، ع20، 2005، www.alwal.com

98.ونيسي زهور، لونجة والغول، المكتبة الوطنية الجزائرية

المراجع باللغة الأجنبية

1. Emile Benveniste, sémiologie de la langue, Paris, Gallimard 1974,p43.
2. Hamon (Philippe) pour un statut sémiologique de personnage in poétique du récit, Ed de seuil col points, Paris, P : 142.
3. Roland Barthes « l'analyse structurale de récit » seuil. Paris 1981,p81.
4. Greimas. A.J Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris. Hachette. 1993, P :133.
5. Braun . M Teson, Poétique du paysage, Paris, librairie, A.G 1980, P :69
6. Goldentein « pour lire le roman » ed de bob et dulloot Brucelles , Paris 1985.
7. J.C.Coquet (sémiotique, l'école de Paris, ed Hachette 1982,p39.

مواقع الأنترنيت

8. WWW.arabdict.COM/ar/خابية/ عربي: عربي

9. 1 /انعتاق/ -www.almaany.com/ar/dict/ar=ar

10. HTPP//WWW.Philadelphuiedn.jo

المذكرات والرسائل الجامعية

1. أحلام مناصرية، بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي، مذكرة معتمدة الاستعمال لنيل شهادة الماستر، تحت إشراف حسن خليفة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ماي 2011.

2. دايري مسكين، سيميائية جوزيف كورتيس، أسسها النظرية وآفاقها التطبيقية، مذكرة لنيل شهادة ماجستير مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي، جامعة وهران (السانيا)، 2003/2002.

3. سامية حامدي، شعرية النص الروائي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور لمباركية صالح، كلية الآداب واللغاة جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008.

ملاحق

الملحق الأول:

نبذة عن الروائية جميلة طلباوي

الاسم الكامل: جميلة طلباوي

- **اسم الشهرة:** جميلة طلباوي
- **مواليد الجزائر** بولاية بشار
- **البلد الأصلي** : الجزائر
- **التخصّص الجامعي:** مهندسة دولة في الميكانيك- تركيب حراري
- اسم الجامعة:جامعة بشار-الجمهورية الجزائرية
- **الشهادة الجامعية:** مهندسة دولة في الميكانيك- بناء حراري
- **التخصّص الأدبي:** قاصّة و شاعرة

المؤلّفات

- **شظايا** : مجموعة شعرية -منشورات التبيين -الجزائر عام 2000م
- **وردة الرمال:** رواية قصيرة -منشورات التبيين- الجزائر عام 2003م
- **شاء القدر:** رواية قصيرة – عن منشورات التبيين – الجزائر عام 2006م
- **أوجاع الذاكرة** : رواية قصيرة -منشورات دار الثقافة لمدينة بشار – الجزائر عام 2008م
- **أوجاع الذاكرة:** (ضمّت أوجاع الذاكرة و قصص أخرى)- صدرت عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق-سوريا ديسمبر2008م

آخر إصدار رواية الخابية، صدر عن الوكالة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، أكتوبر 2014.

الجوائز المحصّل عليها :

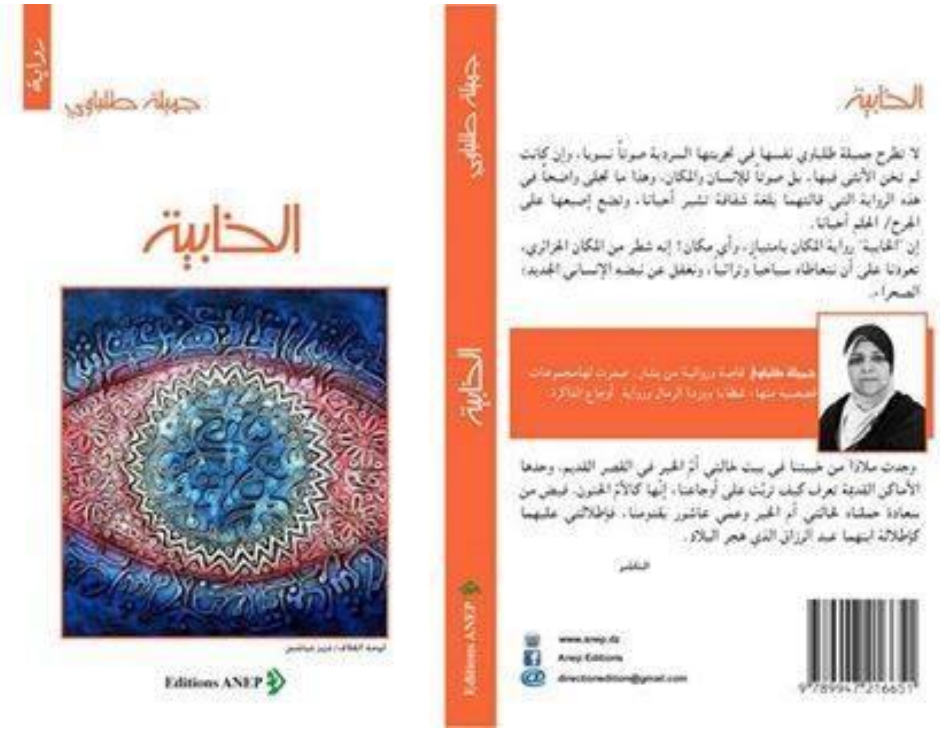
- الجائزة الأولى في القصّة القصيرة –عن مسابقة جمعية رضا حوحو ببشار الثقافية –الجزائر عام 1991م
- جائزة أحسن منشطة اذاعية عن مسابقة نظّمتها اذاعة تبسة – الجزائر عام1996م
- الوظيفة : اعلامية بالاذاعة الجزائرية

النشاطات

- عضو المجلس التوجيهي لدار الثقافة بمدينة بشار بالجزائر
- شاركت في المهرجان الثقافي للشعر النسوي بقسنطينة في طبعتيه2008م و 2009م

الملحق الثاني:

الكاتبة جميلة طلباوي في حوار حول روايتها « الخابية »



روايتي استنطاق لشواهد التاريخ وتصالح مع ماض زاخر بما أنجزه رجل الصحراء بفلسفته

في هذا الحوار، تتحدث الكاتبة جميلة طلباوي، عن روايتها الأخيرة «الخابية» التي صدرت عن منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار/ ANEP أواخر2014. كما تتحدث عن عوالم روايتها المحفوفة بالفضاء الصحراوي والتي تنهل من خصوصية مكانه ومن بعض أساطيره المتداولة في المجتمع الصحراوي، المؤثث بعمق الانتماء للموروث الثقافي الذي يتمتع/ويتمسك به أهل الجنوب.

يذكر أن جميلة طلباوي، كاتبة وإعلامية ، صدرت لها عام 2000 مجموعة شعرية عن منشورات الجاحظية بعنوان «شظايا»، وفي القصة، صدرت لها: «وردة الرمال» عام2003، و»شاء القدر» عام 2006 عن الجاحظية أيضا. ورواية أولى بعنوان «أوجاع الذاكرة» عن اتحاد الكُتاب العرب بدمشق عام 2008، وتعتبر «الخابية» محور هذا الحوار، روايتها الثانية.

• **حاورتها/ نوّارة لحرش**

«الخابية»، رواية جاءت كمرادف للذاكرة، أو كحالة/حياة موازية للذاكرة، والتي تنهل منها بعض فصولها بأريحية وحب وتمسك بالجذور وبالمكان وجغرافيته وطقوسه وميراثه التاريخي والإنساني على حد سواء، فما قولك؟

جميلة طلباوي: أعتقد أنّ تفكير رجل الصحراء في إنشاء «الخابية» هذا الجزء في القصر من البناء الصحراوي القديم بغرض أن يخبّئ فيها المؤونة يحمل دلالة عميقة وهي التمسك بالحياة، مثلما كان يسعى سعيا حثيثا للحصول على الماء، وأينما وجد الماء بدأ بناء القصر الذي يستقر فيه ويتحصن فيه من الغزاة بطريقة هندسية تدل على عبقريته في إيجاد منافذ للنور وزوايا باردة صيفا ودافئة شتاء، لكن كل هذا لم يكن كافيا لاستمرار حياته لو لم يفكر في «الخابية» التي تمده بالمؤونة خاصة أيام الغزوات والحصار فكانت كشريان من شرايين حياته في قلب صحراء قاسية بمناخها وجغرافيتها، مؤونة نفاذها يعني هلاك إنسان الصحراء.

حاولت تأثيث روايتي بالأساطير المتداولة في الفضاء الصحراوي

استثمرت فكرة «الخابية» وأنا أنظر إلى هذه الصحراء الكبرى والتي أعني بها هذا العالم الحديث المتوحش الذي يكاد يكون قاحلا من القيم الإنسانية أطلق لغول العولمة العنان ليفترس الأضعف والأقل مناعة، العاري من حصن يحميه، وارتكزت في بناء عوالم روايتي على فلسفة رجل الصحراء الملتصق بجذوره، المعتز بانتمائه، المنتج في حقله، الذي يأكل ممّا تزرع يداه، ويلبس ما نسجته أمه أو زوجته، هذا الرجل المحتمي بميراث أجداده من قيم نبيلة وأصيلة، ورحت أبحث فيه عن الرجل الخارق، الرجل السوبرمان الذي يمنع نفاذ المؤونة من «الخابية» من هذا الوطن الكبير، والمؤونة في «الخابية/ الرواية» هي الفرد الذي وجب علينا الاستثمار فيه إذا أردنا أن نقلع إلى الحضارة وإلى التقدم والخروج من نفق التخلف والتبعية. «الخابية» هي أيضا حالة موازية للذاكرة لننهل منها كل هذا الإرث من القيم التاريخي والإنساني، هي استنطاق لشواهد التاريخ وتصالح مع ماض زاخر بما أنجزه رجل الصحراء بفلسفته.

الرواية من جهة أخرى، تحفر حفرها الحثيث بحثا عن الذات والجذور، تريد رسم لوحة لمجتمع يعيش تناقضاته واختلافاته في الهوية، لكنه يصر على الالتصاق بهويته حتى وإن كانت محفوفة بتناقضات؟

جميلة طلباوي: أثثت روايتي «الخابية» بالمخزون القيمي لجزء من الصحراء الجزائرية وبما أبدع فيه رجل الصحراء فيما يتعلق بالأخص بالعمارة، حفرت في ذاكرة رجل الصحراء، استحضرت أساطيره، حكاياه الشعبية، بعض تفاصيل يومياته، ملامح لباسه والزربية التي يفترشها، والأكلة الشعبية التي يغري الآخر بتذوقها، حتى الأوركسترا الشايوي احتفاء لرجل الصحراء بالشاي مشروبه السحري في تلك الفيافي، نحت في «دفء» العلاقات الإنسانية وكيف أوجده رجل الصحراء وكيف أحكم بناء سور كان يحمي الإنسان من تقلبات الحياة ومن سوء المصير إن بقي عودا في معزل عن حزمة الحطب، حاولت كل ذلك لتؤدي اللغة وظيفتها في بناء عوالم رواية تريد أن تنهل من خصوصية المكان تلك القيم التي هي لبنة الصمود أمام رياح الانسلاخ والتمزق التي تهدد هويتنا وشخصيتنا، الصراع كان واضحا والتناقضات أيضا كانت واضحة في شخوص الرواية كما تطلب ذلك تنامي الحدث ليعكس أزمة هوية قائمة لدى الفرد في هذا الوطن كغيره من الأفراد في أوطان محكومة بالتبعية والتخلف.

رواية تحتفي بالصحراء/الجنوب، وفي نفس الوقت تتكئ على حب وتمجيد البحر، وهذا تجلى في: «أنا ابن الرمل، لرملنا أكثر من طعم وشكل، رمل يحمله البحر، وآخر محكوم بالعطش»، كأن الهوية في حالة صدام ثنائية بين الجنوب (الصحراء) وبين الشمال، أو بين حياة حاصلة وبين حياة محلومة أو متطلعة لأفق أفضل؟

جميلة طلباوي: كثيرا ما أقف في لحظة طمأنينة أمام أموج الرمل في الصحراء، يبهرني هذا الامتداد، بل هذا البحر من الرمل الذي يمنحك فرصة أن تمشي فوق، بحر الماء لا ينحني لا يمنحك هكذا فرصة، إنّه شره لابتلاع الجسد البشري، لكنّ التجربة أكّدت لي أنّ التشابه قائم بينهما فالرمل قاهر أيضا، أنظري إلى قول جبران خليل جبران في رمل وزبد :»على هذه الشواطئ أتمشى أبدا بين الرمل والبحر، إنّ المدّ سيمحو آثار قدمي، وستذهب الريح بالزبد، أمّا البحر والشاطئ فيظلان إلى الأبد». هذه الثنائية الجميلة للبحر والرمل عند جبران خليل جبران تسحرني وتجعلني وأنا أتأمل الرمل أبحث عن مدّ

رملي بين الرمل والرمل، أمشي أتطلع إلى أثري عليه في انتظار مدّ سيمحوه فأدرك أنّ المدّ ابن هذا الموج الرملي لا يأتي إلا مع رمال متحركة تغرق ما حولها، أو مع زوبعة رملية تدفع الرمل عاليا في الأجواء يصفع الوجوه، يجرح العيون، زوبعة قد تقتلع النخل من جذوره، فأدركت يقينا بأنّ هذا الوطن عصي على الانكسار فقط علينا الاستثمار في الفرد في الشمال أو في الجنوب، المهمّ أنّه رمل بلدي، رمل هو شاطئ لبحر في جوفه ثروة، ورمل في صحرائه بترول وثروة، رمل هذه «الخابية» التي علينا أن نتعهدها برعاية مؤونتها التي هي الفرد الذي سيحمي الرمل أيا كان موقعه: «أنا ابن الرمل، لرملنا أكثر من طعم وشكل، رمل يحمله البحر وآخر محكوم بالعطش» في تناغم وليس في صدامية، في تمجيد لهذه الثنائية الجميلة في وطن تزخر أرضه بالدرر.

في هذه الجملة أيضا، تتلاطم الأفكار العالقة بالهوية: «لا يهمّ إن كان الرمل الذي يحمله البحر مكاني أو ذاك المحكوم بالعطش، لا ذنب للرمل، ولا للبحر»، وهذا تكرر أكثر من مرة في متن الرواية، هناك نزعة هوية عميقة مضطربة وفي ذات الوقت التصاق حميم بالمكان، والمناخ والتراث الصحراوي؟

جميلة طلباوي: الاضطراب في الهوية كان واضحا على بطل الرواية في بدايتها، يعكس هموم جيل كامل عانى من خيبات الأمل وانهيار أحلامه واصطدامها بواقع مرير لم يقدّم الفرص متكافئة ولم يقدم العناية الكافية للفرد ضمن مشروع مجتمع متكامل للنهوض بالأفراد وبالبلاد، وضع جعل عددا كثيرا من الأفراد يفكر في الهجرة، إستهوته الضفة الأخرى، استهواه رمل آخر لشاطئ ممتد على حضارة أخرى عرفت كيف تعي بأفرادها، البطل كان ممزقا في البداية بين المهاجِرة الثرية وبين ابنة البلد، في لحظة إحباط من تعفن الوضع والفساد المستشري في الوطن اختار المهاجِرة المتنصلة من كل ما له علاقة بالوطن، بحث فيها عن نجاح حَلُمَ به كإطار له إمكانياته التي تخول له العمل في أكبر الشركات هنالك في الضفة الأخرى، لكن في النهاية، لم يكن ذلك ماء يروي ظمأه الرملي بل كان سرابا يحسبه الظمآن ماء، فما زاده إلا عطشا لا ترويه سوى تربة الوطن الندية بإخلاص الحبيبة ووفائها، لكن أن يتعافى البطل من أزمة الهوية ليس كل شيء، ها هو بعد عودته للوطن يجد المرض مستشريا، والاغتراب عشش في أرواح الأفراد الذين راحوا يلهثون وراء سراب التحضّر وهم في قاع التخلف في غياب مشروع يعزّز الشعور بالانتماء لديهم ويحفزهم ليكونوا منتجين لا مستهلكين، أرادهم منتجين

للفكرة لا مقلدين للآخر، مساءلة الذات والهوية كانت واردة بشكل كبير في «الخابية»، مثلما هي واردة في واقعنا

هي أيضا رواية تصادم القيم والقفز على المبادئ من أجل تحقيق مصالح فردية أنانية ناتجة عن جشع مرضي على حساب مصالح مجتمع برمته، وهذا تجلى من خلال المشاريع اللا إنسانية التي كان يسعى إليها «عيسى» بشتى الطرق. وهذا ما يجعل القارئ للرواية يتساءل عن ما إذا حقا أصبحت البيئة الصحراوية مناخا خصبا لانهيار القيم، وهي التي لطالما عُرفت بأنها بيئة نقية ومتصالحة مع القيم والمبادئ والأخلاق؟

جميلة طلباوي: الرواية تطرح من خلال مساءلة شواهد المكان مساءلة للذات وللهوية أيضا، صراع البطل مع ذاته ثم صراعه مع مجتمعه ومع الآخر ممثلا في صديقته الأمريكية التي تعرّف عليها عن طريق الإنترنيت، كلها مؤشرات على أنّ غول العولمة كاسح في هذه القرية العالمية الصغيرة، حتى الصحراء ليست بمنأى عن هذا الصراع القائم، فالعولمة في مضمونها تهدف إلى نشر ثقافة كونية خاصة وأنّها قد انفردت بامتلاك الوسائل الأساسية لذلك، فهي تمتلك المعلومات ووسائل الاتصال، نحن فعليا نواجه أزمة انهيار القيم، أو انقلاب سُلمها على الأقل، قيمنا الإنسانية مهددة، هنالك تمزق يعانيه الفرد بين إرث الأجداد من القيم وكل ما يحدث من حوله من تغيّرات. في ظل كل هذا نحن في بحث عن الاعتراف بخصوصيتنا وثقافتنا في هذه القرية العالمية خشية الذوبان الكلي في الآخر.

رواية تنهل من الفضاء الصحراوي وتراثه، ومن فنه المعماري المتمثل في القصور، ومن جهة تحرص على تأثيث الفضاء الداخلي للنص بهذا الفضاء الممتد بكل مكوناته. كابنة لهذا الفضاء وككاتبة وقارئة، هل ترين أن «الصحراء» لم تنل حظها كما يجب في الفضاء الروائي الجزائري، أم أن هناك بعض النصوص التي أنصفتها؟

جميلة طلباوي: من عجائب الرمل في الصحراء تلك «الزهرة» التي تنحتها الطبيعة منها فتسمى «زهرة الرمال»، لا تذبل أبدا مهما اقتلعت من مكانها بل تزداد توهجا وجمالا، هذه الزهرة الرملية تبهرني وتحيلني في كل مرّة على سرّ من أسرار الصحراء التي لا يمكن الإلمام بها بشكل بسيط، فهي متمنّعة لا تستسلم بسهولة، الصحراء مكان له أسراره، له تاريخه كما له أساطيره، كثيرة هي الأقلام التي كتبت

حول الصحراء الجزائرية بمتعة واقتدار وباللغتين، من مدينة بشار وبالضبط من بلدة القنادسة وبلغة موليير كتب الروائي محمد السالمي وجه الاستعمار الفرنسي الأسود في مناجم الفحم بالقنادسة، أسمعنا أنين القندوسيين وهم يموتون تحت الأنقاض في المناجم كي تحصل فرنسا على الفحم الحجري، زجت بأبناء القنادسة في غياهب الفحم لتنير باريس وكل فرنسا بالكهرباء، عن تماسخت وعن تلك الجغرافيا الرهيبة لمدينة أدرار بموروثها الثقافي كتب فأبدع الروائي الحبيب السائح، وعن أدرار أيضا كتب الجيل الجديد من الكُتاب أذكر منهم عبد القادر ضيف الله، محمد الصديق الزيواني، عبد الله كروم. جدير بالذكر أيضا في هذا المقام الترجمة الماتعة والمهمة لرواية «رقان حبيبتي» لفكتور سيلفا التي قام بها الروائي والمترجم الأستاذ الدكتور سعيد بوطاجين، وغيرها من الأعمال الأدبية التي تحاول إنصاف هذه البقعة التي قد تظلمها الجغرافيا.

الرواية تتكئ أيضا على الأسطورة، وهذا من خلال استحضارك لأسطورة «الكراكرة»، ماذا تقولين عن هذا التوظيف؟ وهل كان ضروريا؟

جميلة طلباوي: حاولت تأثيث روايتي بالأسطورة المتداولة في الفضاء الصحراوي، أو أنّ من خصوصيات الفضاء الصحراوي هذا الكم الهائل من الأساطير الذي هو جزء من ألغاز الصحراء الرهيبة. شواهد التاريخ في كل من دائرتي «العبادلة» و»قصور الشمال» بولاية بشار لا زالت قائمة، ولا زال أبناء دائرة بوكايس بقصور الشمال لولاية بشار يقفون عند «الكراكر» هذه الأكوام من الحجارة ولا زالوا يتحدثون عن الرجل القديم الذي سكن المنطقة وكان عندما تنْفذ مؤونته يصنع خيمة من حجر ينتحر تحت ركام أحجارها المنهار عليه هو وعائلته، ما لفت انتباهي في القصة سواء كانت حادثة تاريخية أو مجرد أسطورة هو ذلك المعنى العميق الذي تنطوي عليه بضرورة حفظ الكرامة والاكتفاء الذاتي، بمعنى إذا عجزنا عن إطعام أنفسنا فباطن الأرض أولى بنا، أو كما قال جبران خليل جبران: «ويل لأمة تلبس مما لا تنسج وتأكل مما لا تزرع».

رغم الخطاب الإعلامي السائد بأنّ عصرنا هو عصر الرواية بامتياز إلا أنّني أعتقد بأنّ الشعر لا زال متربعا على عرشه

رغم السوداوية التي طبعت شخصيات وأبطال الرواية، إلا أن في الرواية الكثير من الشعر، كأنك ما أحببت التخلص من عباءة الشاعرة أثناء كتابة الرواية، أو أن الشعر قادك وأنتِ استسلمت مُرحبة؟

جميلة طلباوي: رغم الخطاب الإعلامي السائد بأنّ عصرنا هذا هو عصر الرواية بامتياز، إلا أنّني أعتقد بأنّ الشعر لا زال متربعا على عرشه، بل أنّه اجتاح باقي الأجناس الأدبية فارتقى بلغتها، خاصة وأنّنا نعيش عصر التقاطع بين الأجناس الأدبية، والرواية التي هي اختصار لعالم كامل أصبحت لغتها في عصرنا الحالي لغة لها بهاؤها الخاص الذي يضفي على السرد متعة.

من الشِعر إلى القصة إلى الرواية، هل كانت رحلة بحث عن هوية كتابية معينة، وهل يمكن القول أن الرواية هي الآن اختيارك/محطتك الأنسب والأحب؟

جميلة طلباوي: السرد قارتي، داخلي كائن سردي تستهويه الحكاية، مهووس بتشكيل الشخوص وتركيب الأحداث وبناء العوالم السردية، أمّا الشعر فهو روضي الذي أحلّق فيه كلما هبّت نسائم شوق للنحت عميقا في معنى الحكاية التي لا يمكنني سردها.

الفهرس

الفهرس

مقدمة أ - ج

مدخل 04

الفصل الأول

السيميائيات السردية

1. المدرسة اللسانية: 09

أ – تعريف العلامة: 10

ب – سيميولوجيا اللغة: 11

الأسس النظرية للمدرسة اللسانية: 13

اللغة والكلام: 13

الآنية والزمانية: 14

2-المدرسة البنيوية: 16

البنيوية لغة: 16

اصطلاحا: 17

خصائص البنية 18

أ-تعريف البنيوية: 20

ب-تاريخ البنيوية وأعلامها: 21

ج- أسس النزعة البنيوية الغربية: 23

3-السيميائيات السردية: 26

وظائف الحكاية عند بروب 28

محصلة الطرح: 34

مؤخذات كلود ليفي ستراوس في السيميائيات السردية 34

ليفي ستراوس وتعميق البحث السيميائي السردي 36

غريماس والمشروع البروبي: 39
مستويات تنظيم السردية: 41
الخطاطة السردية بديل للتتابع الوظيفي: 41
معالجة غريماس لنظام السرد: 43
المستوى السطحي 43
أ-المكون السردي 43
ب-المكون التصويري (الخطابي) 51
المفردات المعجمية والصورة 52
الدور الموضوعاتي أو التيماتيكي: Rôle Thématique 54
التزمين: Temporalisation 54
الفضاء: Espace 55
المستوى العميق 56
البنية ألولية للدلالة: 57
المربع السيميائي: 58
العلاقة القائمة بين أركان المربع السيميائي 59

الفصل الثاني

سيميائيات الكتابة النسوية وتشكل الخطاب

الكتابة النسوية وتشكل خطاب المحكي: 60
حقيقة الكتابة النسوية: 60
الكتابة 60
لغة الخطاب المحكي النسوي: 77
لغة الخطاب السردي بين الأنثوية والذكورية: 81
تقنية السرد النسائي: 83
العتبات الأنثوية في الخطاب السردي: 95

سيميائية الشخصية في الكتابة النسوية: 99
أهم تصنيفات الشخصية الحكائية 101
دلالة أسماء الشخصيات وأهميتها: 102
أسماء بعض شخصيات الرواية ودلالتها: 103
سيميائية الفضاء في الرواية السردية "عابر سرير" أنموذجا: 106
مفهوم الفضاء سيميائيا 107
الفضاء في النص السردي عابر سرير كنموذج للرواية النسوية الجزائرية: 108
المسارات الصورية للفضاء: 110
سيميائية الزمان في رواية عابر سرير كنموذج للكتابة النسوية 112
الأزمنة الداخلية: 113
زمن السرد: 113
الأزمنة الخارجية: 116

الفصل الثالث

سيميائيات الكتابة النسوية وتشكل الخطاب

بنية هيكل الرواية 117
سيميائية العنوان 122
دلالة العنوان داخل النص: 124
دراسة الشخصيات: 127
الشخصيات المدورة: 127
الشخصيات المسطحة: 132
البرنامج السردي والنموذج العاملي للرواية 133
البرنامج السردي 133
النموذج العاملي 137
دراسة الزمان والمكان للرواية 142

المكان	**142**
الزمن	**143**
دراسة الزمن سيميائيا في الرواية	**144**
الزمن الخارجي	**144**
الزمن الداخلي	**145**
الخاتمة	**149**
قائمة المصادر والمراجع	**151**
الملاحق	**161**
الفهرس	**170**

الملخص

تناولت في هذا البحث، مدخل وثلاثة فصول حيث يحتوي المدخل على جملة من المفاهيم حول السميائيات أما الفصل الأول المعنون بالسميائيات السردية فيتكون من ثلاثة محاور حيث تحدثت في المحور الأول عن المدرسة اللسانية وعن انجازات دي سوسير أما الثاني فتحدثت عن المدرسة البنيوية وانجازاتها أما المحور الثالث تكلمت فيه عن السميائيات السردية وانجازات كل من بروب ولفي ستراوس وغريماس ثم انتقلت إلى الفصل الثاني المعنون بـ سميائية الكتابة النسوية حيث احتوى على طبيعة الكتابة البنيوية وعن سميائيات الزمن والمكان والشخصية في كتابة البنيوية أما الفصل الثالث ورد موسوما بسميائية السرد في رواية الخابية فهو فصل إجرائي محلل سيميائيا حول هذه الرواية، أما الخاتمة تتضمن ما تمّ توصل إليه من خلال الإجابة لجمة المساءلات التي استهل بها بحثنا .

الكلمات المفتاحية:

السميائيات؛ السرد؛ الرواية؛ اللسانيات؛ الكتابة النسائية؛ البنيوية؛ الزمن؛ الفضاء؛ الشخصية؛ الخابية .

نوقشت يوم 10 نوفمبر 2016